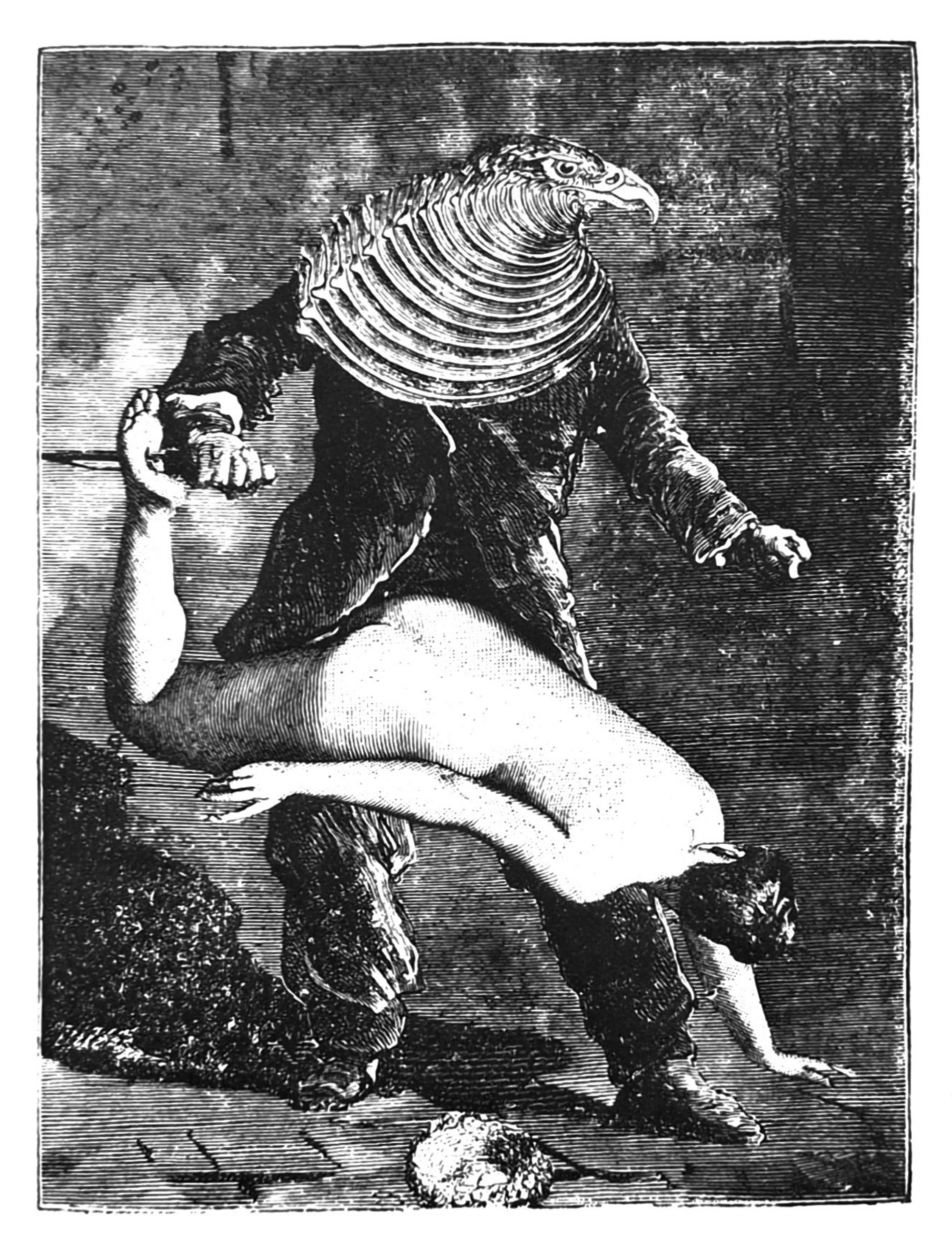
Heinrich Dreidoppel

Die Collage

als Struktur-, Denk- und Handlungsprinzip



Vista Point Verlag

Text- und Bildauswahl: Heinrich Dreidoppel
Verlag und Autor danken allen beteiligten Künstlern für ihre Unterstützung.

ISBN 3-88973-042-6

Die Collage

Diese Dia-Serie entstand aus meinem Interesse und Bedürfnis, mit Erfolg durchgeführte Sekundarstufe-II-Kurse im nachhinein zu reflektieren und für mich selbst zwecks zukünftiger Wiederholung in ein kleines handliches Medienpaket zu packen. Die 24 vorgestellten Dias werden mir in Zukunft als Eckpfosten eines Kurses dienen, den ich je nach Kursbesonderheiten variieren kann. Zwar werde ich mit diesen Dias allein nicht auskommen, aber immerhin sind dies die Bilder, die ich unbedingt brauche.

Da das Collage-Paketchen nun geschnürt ist, überreiche ich es hiermit auch den Fachkollegen.

Heinrich Dreidoppel, im März 1984

ÜBERSICHTSPLAN

Intentionen/ Problemaspekte		Unterrichtsgegenstände	
1. Phase	Dias	Analysen/Interpretationen/Referate/ Lehrervorträge/Literatur	Ästhetische Praxis
Der Kubismus. Die Aufhebung des Fluchtpunkt-Illusionismus in der »umgekehrten Perspektive«. Die neue Bildstruktur: Reliefartiges Hervortreten aus der Fläche.	1. P. Picasso 1909	Werkimmanente Analyse und Betrachtung weiterer kubistischer Landschaften, Stilleben und Porträts von P. Picasso und G. Braque aus den Jahren 1908 und 1909 Lehrervortrag: Cézanne – Der Schwebezustand zwischen real und abstrakt. Außerdem: Kubus, Zylinder, Kugel als Vorstellungsformen – nicht der Geometrie, sondern der Wahrnehmungspsychologie des späten 19. Jahrhunderts	Liste der für die praktische Arbeit benötigten Werkzeuge und Materialien
Die Geburt der Collage im Kubismus 1912. Papiers collés, détails réels, pars pro toto, Materialimitationen, Trompe-l'œil-Effekt. Aufgabe der Anschaulichkeit. Die ironische Reflexion über das Verhältnis von Illusion und Authentizität. Intellektueller Realismus.	2. P. Picasso 1913 3. J. Gris 1914 4. 2 Schülerarbeiten 1982/83 5. P. Picasso 1913 Schülerarbeit	Bildanalysen Lehrervortrag zum Zusammenhang von kubistischer Malerei und neuen technischen Medien: Farbfotografie, Bewegungsfotografie, Cinematografie, Entdeckung der Röntgenstrahlen usw. Literatur: – »Kubismus« (1907-1920), Ausstellungskatalog, Köln 1982. Darin besonders: Marianne L. Teuber, Formvorstellung und Kubismus – Annegret Jürgens-Kirchhoff, Technik und Tendenz der Montage, Gießen 1978 – Herta Wescher, Die Geschichte der Collage, Köln 1974 und 1980	Kubistisches Stilleben – selbstgemacht: Zeichnen, Malen, Collagieren: – »Mein Frühstücksstilleben« – »Das Frühmorgensstilleben beim Zähneputzen mit Spiegel und Waschbecken« – »Das Spätabendstilleben«

Intentionen/ Problemaspekte		Unterrichtsgegenstände	
2. Phase	Dias	Analysen/Interpretationen/Referate/ Lehrervorträge/Literatur	Ästhetische Praxis
Die futuristische Konzeption: Montage als Darstellungsprinzip für die heterogenen und komplexen Erfahrungen des modernen Bewußtseins in ihrem dynamischen Zusammenhang. Universeller Dynamismus. Das Prinzip der Simultaneität.	6. U. Boccioni 1911 7. C. Carrà 1914	Werkimmanente Analysen und Interpretationen Schülerreferat: Der Futurismus, Vorstellung einiger typischer Werke futuristischer Künstler	
Die Collage und die dadaistische Antikunst-Bewegung. Collage/Montage als das konstitutive Prinzip der ästhetisch-politischen Anstrengungen DADAs	8. R.Hausmann 1920	3 kurze Schülerreferate: – DADA Zürich, Cabaret Voltaire – DADA Berlin – Das Denkmal der III. Internationale von Wladimir E. Tatlin Ausdrucksvolle Vorträge – auch simultan – von DADA-Gedichten Literatur: zum Futurismus – Annegret Jürgens-Kirchhoff, s. o. – Christa Baumgarth, Geschichte des Futurismus, Reinbek 1966 zu DADA – William S. Rubin, DADA, Stuttgart 1978 – 113 dada-Gedichte, hrsg. von Karl Riha, Wagenbach-tb, Berlin 1982 – DADA-Berlin, hrsg. von Karl Riha, reclam 9857	Hausaufgabe: Collage – Protokoll einer Nachrichtenwoche (»Die Informationsrotation«) Herstellung von dadaistischen Zufallsgedichten nach der Anweisung von Tristan Tzara

Intentionen/ Problemaspekte		**Unterrichtsgegenstände**	
3. Phase	Dias	Analysen/Interpretationen/Referate/ Lehrervorträge/Literatur	Ästhetische Praxis
Faszination des Abfalls, Fetischisierung des Materials, Poesie des Privaten. »Qualität der Form«.	9. K.Schwitters 1920	Werkimmanente Analysen/Vorstellung weiterer Collagen	Autobiocollage »Des Lebens Abfall aus den Schubladen des Vergessens ans Licht geholt und in Form gebracht«
	10. K.Schwitters 1936/37	Lehrervortrag: Schwitters MERZ-Gesamtkunstwerk	
	11. H. Höch 1922	Lehrervortrag: Hannah Hoech/Vorstellung weiterer Collagen	
	12. 2 Schülerarbeiten 1982		
		Literatur zu K. Schwitters und H. Hoech: – Annegret Jürgens-Kirchhoff, s. o. – Werner Schmalenbach, Kurt Schwitters, Köln 1967 – Hannah Höch, Köln 1980	
4. Phase	Dias	Analysen/Interpretationen/Referate/ Lehrervorträge/Literatur	Ästhetische Praxis
Der Fundgegenstand als Metapher des Unbewußten. Die surrealistische Collage bei Max Ernst.	13. Max Ernst 1921 und Abb. aus Lehrmittelkatalog	Analyse und Interpretation Vorstellung weiterer früher Max-Ernst-Collagen	Fotokopie-Collagen »Die Bilder der Kindheit« Vorstellung des Schnibbelbuches
	14. Max Ernst 1934	Vorstellung weiterer Collagen aus den Collage-Romanen »La femme 100 têtes« »Une semaine de bonté«	
	15. Fotokopie-Collage, Lehrerarbeit	Lehrervortrag: Sigmund Freud, Die Fehlleistungen, 1916	
		Literatur: – Werner Spies, Max Ernst – Collagen/ Inventar und Widerspruch, Köln 1974 – Heinrich Dreidoppel, Mit Märchen, Sagen und Collagen auf der Suche nach der persönlichen und sozialen Identität, in: K + U, Heft 81, 10/83	

Intentionen/ Problemaspekte		**Unterrichtsgegenstände**	
5. Phase	Dias	Analysen/Interpretationen/Referate/ Lehrervorträge/Literatur	Ästhetische Praxis
Die Collage als Ausdrucksmittel politischen Engagements. Fotomontage als Mittel politischer Aufklärung und Agitation. Die sozialkritische und sozialdemokratische Bewußtmachungscollage von Klaus Staeck: Bild-Wort-Witze.	16. J.Heartfield 1927/28 17. J.Heartfield 1934 18. K. Staeck 1970-1981	Schülerreferat: John Heartfields Biografie bis 1930 Analysen/Interpretationen weiterer Heartfield-Collagen Kurzer Lehrervortrag: Zur Ästhetik des deutschen Faschismus Literatur: – Wieland Herzfelde, John Heartfield, Dresden 1962 und 1971 – John Heartfield, Neue Gesellschaft für Bildende Kunst, Berlin 1969/70 – Annegret Jürgens-Kirchhoff, s. o. – Hermann Hinkel, Zur Funktion des Bildes im deutschen Faschismus, Gießen 1975	Hausaufgabe: Aufklärungscollage à la Staeck
6. Phase	Dias	Analysen/Interpretationen/Referate/ Lehrervorträge/Literatur	Ästhetische Praxis
Die Pop-Art-Collage als Medium der Verarbeitung und der Auseinandersetzung mit den Massenprodukten und Massenmedien der Industriegesellschaft. Visuelle Inflation. Décollage: Herausreißen aus dem alltäglich vertrauten Zusammenhang.	19. E.Paolozzi 1948 20. R.Hamilton 1956 21. J.Rosenquist 1965 22. W. Vostell 1968	Analysen/Interpretationen Literatur: – Winfried Konnertz, Eduardo Paolozzi, Köln 1984 – Lucy R. Lippard, Pop Art, München/Zürich 1968 – James Rosenquist, Ausstellungskatalog, Köln 1972 – Wolf Vostell, Fluxus Zug	Collage mit farbigen Illustriertenfotos: »Der rhythmisierte Bilderstrom« »Fahnen-Collagen« Die Nationalfarben Schwarz-Rot-Gold Mischtechnik

Intentionen/ Problemaspekte		Unterrichtsgegenstände	
Schlußphase	Dias	Analysen/Interpretationen/Referate/ Lehrervorträge/Literatur	Ästhetische Praxis
Die Collage der Sarah Schumann als subversives, frauenspezifisches Medium weiblicher Emanzipation in der aktuellen Kunst: wahrhaft wilde Bilder.	23. Sarah Schumann 1980 24. Sarah Schumann 1978	Werkimmanente Analyse/Interpretation: Stillarbeit und Vortrag als Übung für die mündliche Prüfung im Abitur Literatur: – Sarah Schumann, mit Beiträgen von Silvia Bovenschen, Peter Gorsen und Klaus Reichert, Berlin 1983	

Zu den Dias

1. Pablo Picasso (1881-1973), *Le Réservoir* (Der Wasserspeicher), 1909

»Le Réservoir« ist, wie eine Reihe anderer 1908 und 1909 von Picasso und Braque gemalter Landschaftskompositionen, besonders geeignet, die Charakteristika der frühkubistischen Malerei – als Voraussetzung zum Verständnis der kubistischen Collage – in einer werkimmanenten Analyse zu erarbeiten:

- kein Fluchtpunktillusionismus, kein perspektivischer Tiefenraum, kein »Blick aus dem Fenster«
- abstrahierende verschachtelte Architektur, geometrisierende Umrisse, stereometrische Körperhaftigkeit und Konstruiertheit, isometrische Perspektive, besondere Bedeutung der Kante
- eher nach vorne tretende Flächen und Körper, reliefplastische räumliche Wirkung, Reliefperspektive
- kein einheitlich gerichteter Lichteinfall, Schlagschatten nach allen Seiten, ambivalente Licht- und Schattengebung
- flackerndes Hell-Dunkel, das die räumlichen Richtungen der Hausflächen angibt
- Erdfarben, Grau-, Braun-, Ockertöne
- Häuser, gemalt nach der Beobachtung und aus der Vorstellung. Kubistisches Prinzip: die einfachste, wesentlichste Form, wie sie aufgrund von Vorstellung und Wahrnehmung im Gedächtnis haftenbleibt; essentielle Wirklichkeit, die »vierte Dimension der Dinge«, intellektueller Realismus.

Weiterführende Aspekte der Interpretation: Die kubistische Auffassung von Form und Raum, die kubistische Sehweise

- hat eine ihrer Wurzeln in den Wahrnehmungslehren des späten 19. Jahrhunderts.
  Picasso kannte »Die gefaltete Visitenkarte«, ein Experiment von William James, Wahrnehmungspsychologe: »Nimm eine Visitenkarte und falte sie senkrecht in der Mitte, so daß die Hälften einen rechten Winkel bilden. Stelle sie auf den Tisch und sieh sie mit einem Auge an. Sie er-

scheint zuerst mit der Kante nach vorn, während die Flügel zurücktreten. Plötzlich kippt das Ganze; die Kante wird zur Rille und die Flügel scheinen dem Beobachter entgegenzutreten.« (1890)

- ist allgemeingesellschaftlich begründet im Unanschaulichwerden der Verhältnisse infolge der industriellen Revolution. »Die Lage wird dadurch so kompliziert, daß weniger denn je eine einfache ‚Wiedergabe der Realität' etwas über die Realität aussagt. Eine Photographie der Kruppwerke oder der AEG ergibt beinahe nichts über diese Institute. Die eigentliche Realität ist in die Funktionale gerutscht. Die Verdinglichung der menschlichen Beziehungen, also etwa die Fabrik, gibt die letzteren nicht mehr heraus. Es ist also tatsächlich ‚etwas aufzubauen', etwas ‚Künstliches', ‚Gestelltes'. Es ist also . . . tatsächlich Kunst nötig.« (Bertolt Brecht, Werke, Frankfurt 1967, Bd. 18, S. 161f.)
- medientechnisch ist sie begründet in der Entwicklung von Foto und Film, die »die Ausführung eines visuellen, sentimentalen, beschreibenden und allgemeinverständlichen Sujets durch die bildende Kunst wirksam ersetzen und künftig überflüssig machen« (F. Léger, zit. nach Jürgens-Kirchhoff). Die Künstler wollen selbst Apparate sein, Techniken hervorbringen, Gegenstände erfinden, autonom sein, wie die Filmkamera in die Wirklichkeit eindringen.

2. Pablo Picasso, *Stilleben mit Violine und Früchten,* 1913

Gegenstände, die auf den ersten Blick von der Bildfläche ablesbar sind: Violine, Früchte, Glas, Zeitung. Aber der Betrachter merkt schnell, daß das Bild nicht in den Gegenständen, dem Dargestellten aufgeht, sondern ein eigenständiges Bildobjekt ist und erst in zweiter Linie mit der Darstellung von etwas zu tun hat.

Die aufgeklebten Zeitungsstücke meinen nicht in erster Linie die Zeitung, die zum Lesen ausliegt, sondern sind Zeitungspapier als Hintergrund, Zeitungspapier als Untergrund und Zeichenpapier, Zeitungspapier als grafisch strukturierte Fläche, Zeitungspapier als Gegenstandsform (Schale und Glas). Die Violine ist nicht illusionistisch aus irgendeiner Perspektive dargestellt, sie ist auch nicht Synthese verschiedener Ansichten einer Violine. Sichtbar werden von ihr nur Teile ***(pars pro toto):*** Violinschnecken und -wirbel sind mit Kohle auf Zeitungspapier gezeichnet, zwar plastisch-voluminös, aber gleichzeitig in dreierlei Ansicht wie aufgeklappt auf der Fläche liegend. Das Griffbrett ist nicht zu sehen. Wo man es vermutet, kleben zwei längliche Papierflächen, eine weiße und eine schwarze. Der Schallkörper wird in mehrfachen Rundbögen angedeutet. Schallöcher, Saiten, Steg und Saitenhalter tauchen im Bild nur auf als feine abstrakte Zeichnung auf einem Stück blauen Papier, dessen Form entfernt an den Schallkörper erinnert. In der Mitte der Komposition suggerieren dunkle Schatten neben den gezeichneten Rundbögen und den ausgeschnittenen holzgemaserten Papierstücken Plastizität und räumlich-reliefartiges Hervortreten von Körpern. An dieser Stelle ist die braune Farbe mit einem Füllstoff angereichert – die Kubisten benutzten dazu Sand, Sägemehl, Metallspäne. Dadurch wird ein Eindruck besonderer Realität, Materialität, Substanzialität erreicht. Verstärkt wird dieser Eindruck durch die vorgetäuschte Materialität der gemalten (imitierten) Holzmaserung, die sowohl auf die Holzoberfläche des Tisches als auch auf den Holzkörper der Violine anspielt.

Im Gegensatz zu diesen reliefplastisch hervortretenden, das Material andeutenden Formen bilden die aufgeklebten Papiere in Weiß, Schwarz und Blau totale Flächigkeit. Diese Farbtrias der Papiere scheint vor dem Bild zu schweben, sie hat etwas Immaterielles, sie ruft die synästhetische Assoziation an einen Geigenakkord hervor. Dann wieder scheint sie Löcher in den stofflichen Bildpartien zu bilden, Durchblicke, Leere.

Solche Kontraste, Widersprüche, Ambivalenzen finden sich an allen Stellen des Bildes. Die Gegenstands-, Form-, Raum- und Farbbeziehungen sind irritierend, wenn auch alle Teile miteinander korre-

spondieren (Korrespondenz z. B. aufgrund der vertikalen Parallelisierung der flächigen Formen). Das auf Zeitungspapier gezeichnete Ding auf der rechten Seite scheint eine Synthese eines nach der Wahrnehmung und eines nach der Vorstellung gezeichneten Sektglases zu sein. Im oberen linken Bildteil sind die naturalistischen Abbildungen von Äpfeln und Birnen so ausgeschnitten und aufgeklebt, daß sowohl das naturalistisch Voluminöse, Vollplastische der Gegenstände als auch das Flächige ihres Abgebildetseins deutlich werden. Die große Rundung im unteren Bildteil wirkt aufgrund des darunterliegenden, auf die Zeitungsfläche gezeichneten Schattens wie die Kante eines Tisches. Sie ist aber eigentlich nur die von dem runden Ausschnitt des Zeitungspapiers gebildete Negativform.

Die gesamte vexierbildartig doppeldeutige, irritierende und nur schwer beschreibbare Komposition wirkt wie eine visuelle ironische Reflexion über das Verhältnis von Faktizität und Fiktion, Authentizität und Illusion. »Eingeführt als gleichsam empirisch-positivistische Verfahrensweise, der Kunst die Illusion und den Scheincharakter auszutreiben und damit zu einem neuen Abbild der Realität zu kommen, ruft die Montagetechnik den Zweifel an der Möglichkeit der Abbildung von Realität in dem Maße wach, wie sie die Demontage des ‚organischen', in allen Elementen stimmigen homogenen Zusammenhangs des Tafelbildes betreibt.« *(Jürgens-Kirchhoff)*

3. Juan Gris (1887-1927), *Der Tisch,* 1914

Merkmale, die für die Collage von Picasso typisch sind
- Fragmentierung der Gegenstände
- Schichtung und Überschneidung
- reliefplastisches Nachvornetreten
- simultane Präsentation mehrerer Ansichten des gleichen Gegenstandes
- irritierendes Spiel von Fläche und Raum
- ***papiers collés*** und ***détails réels***,

treffen ebenso für die Collage von Juan Gris zu. Allerdings ist ihr Formgefüge strenger und ihre Farbigkeit einheitlicher und leuchtender. (Juan Gris über die Struktur seiner Bilder: »Eine Art platte und kolorierte Architektur«.)

Zur Steigerung des Wirklichkeitscharakters verwendet Gris in seiner Collage für die Holzoberfläche des ovalen, von oben gesehenen Tisches eine industriell hergestellte Holzmaserungsimitation – wie schon Braque und Picasso seit 1912 (falsche Holz- und Marmorwände waren damals in Mode); außerdem eine ockerfarbene, weißgemusterte Tapete. Andere ***détails réels*** oder ***papiers collés*** sind Zeitungsausschnitte und die Seite eines französischen Romans, die hier wiederum in ein Buch montiert ist – in ein sehr plastisch gemaltes allerdings, dessen Realität durch diese Montage noch gesteigert ist. Das Buch ist ein ***Trompe-l'œil*** – genau wie der gezeichnete Schlüssel: Er scheint schräg aus dem Bild hervorzuragen und wirkt mit seinem Schatten, den er auf die Bildfläche wirft, so real, als könne man an dieser Stelle im Bild eine Tür öffnen. Gris benutzt die Illusion, um den Illusionismus aus der Malerei zu verdrängen.

Zu den ***détails réels:*** »Die Versetzung solcher Fragmente ins Bild bringt eine Entwertung ihres früheren rationalen Sinnes ... Außerdem bleiben gleichzeitig die Zeitung Zeitung, die Tapete Tapete, das Billet Billet mit allen ursprünglichen Bestimmungswerten und behaupten in ihrer Ambivalenz zugleich ihren Gefühlswert als rationaler Gegenstand und als reine Form und Farbwert« (Willi Baumeister, zitiert nach Jürgens-Kirchhoff).

Zum Produktionsvorgang: »Einer vorgefaßten Bildidee nacharbeiten ist das Gleiche, wie ein Modell kopieren«, sagt Gris (zitiert nach Herta Wescher). Er bekennt, daß er die Darstellung eines Gegenstandes nie im voraus vor Augen habe, sondern mit den abstrakten Elementen von Form und Farbe beginne.

4. 2 Schülerarbeiten

Linkes Bild: Stilleben am Abend; rechtes Bild: Stilleben am Morgen/Waschbecken

5. Picasso und Schülerarbeit

Linkes Bild: Pablo Picasso, Die aufgehängte Violine, 1913 – hier als kleine DIN-A5-formatige Schwarzweißreproduktion und Vorlage für eine Umgestaltung. Rechtes Bild: Schülerarbeit, Umgestaltung der Schwarzweißreproduktion zu einem DIN A2 großen Relief, Übersetzung der gemalten und geklebten reliefartigen Raumstruktur in ein wirkliches bemaltes Relief (Klausurarbeit).

6. Umberto Boccioni (1882-1916), *Gemütszustände II: Die Abschiede* (1911)
(Stati d'animo II: Gli addii)

Umberto Boccionis Bild »Die Abschiede« ist ein typisches Kunstwerk des Futurismus, eine von italienischen Künstlern ausgehende künstlerisch-politische Bewegung, die zu Beginn des 20. Jahrhunderts alle Bereiche der Kunst auf die Dynamik des modernen Lebens zu verpflichten sucht. »Tabula rasa mit der Vergangenheit machen, nieder mit den verflossenen Zivilisationen, die Wilden sollen hoch leben! Erlösung der Kultur vom Alten, von der Geschichte. Der Futurismus ist ein Stück auf die Kunst angewandte Anarchie. Zerstören, um wieder aufzubauen.« (Papini, 1913, zit. n. Chr. Baumgarth)

Bewegung als universelles Lebensprinzip, das alles miteinander verknüpft und kein Ding ohne Beziehung zum anderen läßt, soll mit den Mitteln der Kunst sichtbar gemacht werden. Leben, das ist für die Futuristen die »Ekstase des Modernen«, »das Neue, die Frucht unseres industriellen Zeitalters« (Boccioni), das ist die Geschwindigkeit, die Dynamik der Bewegung, die an den neuen Maschinen, den neuen Fortbewegungsmitteln Auto und Flugzeug erfahren wird, das sind die neuen technischen Möglichkeiten der Sichtbarmachung durch Röntgenstrahlen, Bewegungsfotografie, das neue Medium Film. Das ist aber auch das physisch-emotionale Bewegtsein, mit dem der moderne Mensch auf diese neuen Erfahrungen reagiert. »Ein Rennwagen ist schöner als die Nike von Samothrake« (Marinetti).

»Alles bewegt sich, alles fließt, alles vollzieht sich mit größter Geschwindigkeit. Eine Figur steht niemals unbeweglich vor uns, sondern sie erscheint und verschwindet unaufhörlich. Durch das Beharren des Bildes auf der Netzhaut vervielfältigen sich die in Bewegung befindlichen Dinge, ändern ihre Form und folgen aufeinander wie Schwingungen im Raum. So hat ein galoppierendes Pferd nicht vier, sondern zwanzig Beine, und ihre Bewegungen sind dreieckig« (Boccioni). »Unsere Körper dringen in die Sofas, auf denen wir sitzen, ein, so wie die vorüberfahrende Straßenbahn in die Häuser dringt, die sich ihrerseits auf die Straßenbahn stürzen und sich mit ihr verquicken« (Boccioni, zit. n. Chr. Baumgarth).

Die Kunst hat nicht die Aufgabe, eine fotografische Reproduktion der äußeren Welt zu geben, sondern das Lebensprinzip schlechthin darzustellen. Dieses Lebensprinzip ist der universelle Dynamismus, der in der Malerei als dynamische Empfindung wiedergegeben werden soll. Licht und Bewegung zerstören die Stofflichkeit der Körper, die nicht in sich geschlossene Gegenstände sind, sondern in Form und Farbe von ihrer Umwelt beeinflußt werden. »Simultaneität ist der Zustand, in dem die verschiedenen Elemente, die den Dynamismus bilden, in Erscheinung treten« (Boccioni).

Den programmatischen Texten entsprechend, stellen sich die futuristischen Gemälde als weitgehend abstrakte Kompositionen mit Gegenstandsrelikten dar. Sie werden bestimmt durch Farb- und Formkontraste, schnelle fliehende Linien, Wellenbewegungen, Zickzacklinien, die übergehen in Kreise, Wirbel, Spiralen, oft begleitet von rhythmischen zentrifugalen Schraffuren.

Simultaneität, Durchdringung der Ebenen, Fragmentierung der Gegenstände, thematische Beziehung auf Modernität und Technik scheinen das Verfahren der Montage nahezulegen. Tatsächlich ha-

ben die Futuristen nur wenig montiert und collagiert, ihr eigentliches Medium bleiben Farbe und Pinsel, da der universelle Dynamismus mit ihnen eher auszudrücken ist.

7. Carlo Carrà, *Manifest für die Intervention,* 1914
Tempera und Collage auf Karton

Bedruckte und übermalte Papierausschnitte sind um einen Mittelpunkt geordnet. Die dabei entstehenden Schräglinien, Kreuzungen, Diagonalen und spitzen Winkel vermitteln den Eindruck einer zentrifugalen explosionsartigen Bewegung, eines Wirbels. Die farbige Überarbeitung, d. h. die Wiederholung fleckig getupft gemalter Kleinflächen (Schwarz, Rosa, Grau, Gelb) im Zusammenwirken mit starken Schattenkanten, die räumliche Wirkungen erzeugen, steigert diesen Eindruck und bildet einen rasanten Rotationsrhythmus. Texte und Worte mit optophonetischen Buchstabenfolgen suggerieren Lärm, Bewegung und Gestank des Großstadtverkehrs ***(impressioni, rumori, odori)***: Rom, Tokio, ***piazza, strada, orchestra, tatatraak, ree bee, vvvrrriii, Trrr, ssi ssi, trucra Zang umb Tumm.***

Mit Hochrufen auf König und Militär ***(Eviva il Re/Eviva l'Esercito*** = Heer), den Nationalfarben (zweimal), dem deutschen Wort TOT und der optophonetischen Darstellung eines langgezogenen Sirenenheultons (HUHUHUHUHUHU . . .) wird die Collage zum »Manifest für die Intervention«, zum Dokument futuristischer Kriegsbegeisterung. »Intervention« meint die imperialistische Aggression Italiens gegenüber dem türkisch besetzten Libyen, das 1912 nach blutigen Kämpfen von Italien annektiert wurde. Die Kriegsbegeisterung wurde in Italien von nationalistischen Intellektuellen und futuristischen Künstlern geschürt. »Wir Futuristen, die wir seit Jahren die Liebe zu Gefahr und zur Gewalt, den Patriotismus und den Krieg, diese einzige Hygiene der Welt, verherrlichen, sind glücklich, endlich diese große futuristische Stunde Italiens zu erleben, während das schmutzige Gesindel der Pazifisten . . . im Sterben liegt« – jubelt Marinetti beim Ausbruch des Ersten Weltkrieges (Baumgarth, S. 78). Die antirationale Kunstauffassung der Futuristen mit ihrer Sympathie für heroisierte Technik, für Aktion, Provokation, Skandal, Gewalt und Terror führt zum Einverständnis mit dem Faschismus und verhilft ihm zur Wirklichkeit.

8. Raoul Hausmann (1886-1971), *Tatlin at home,* 1920

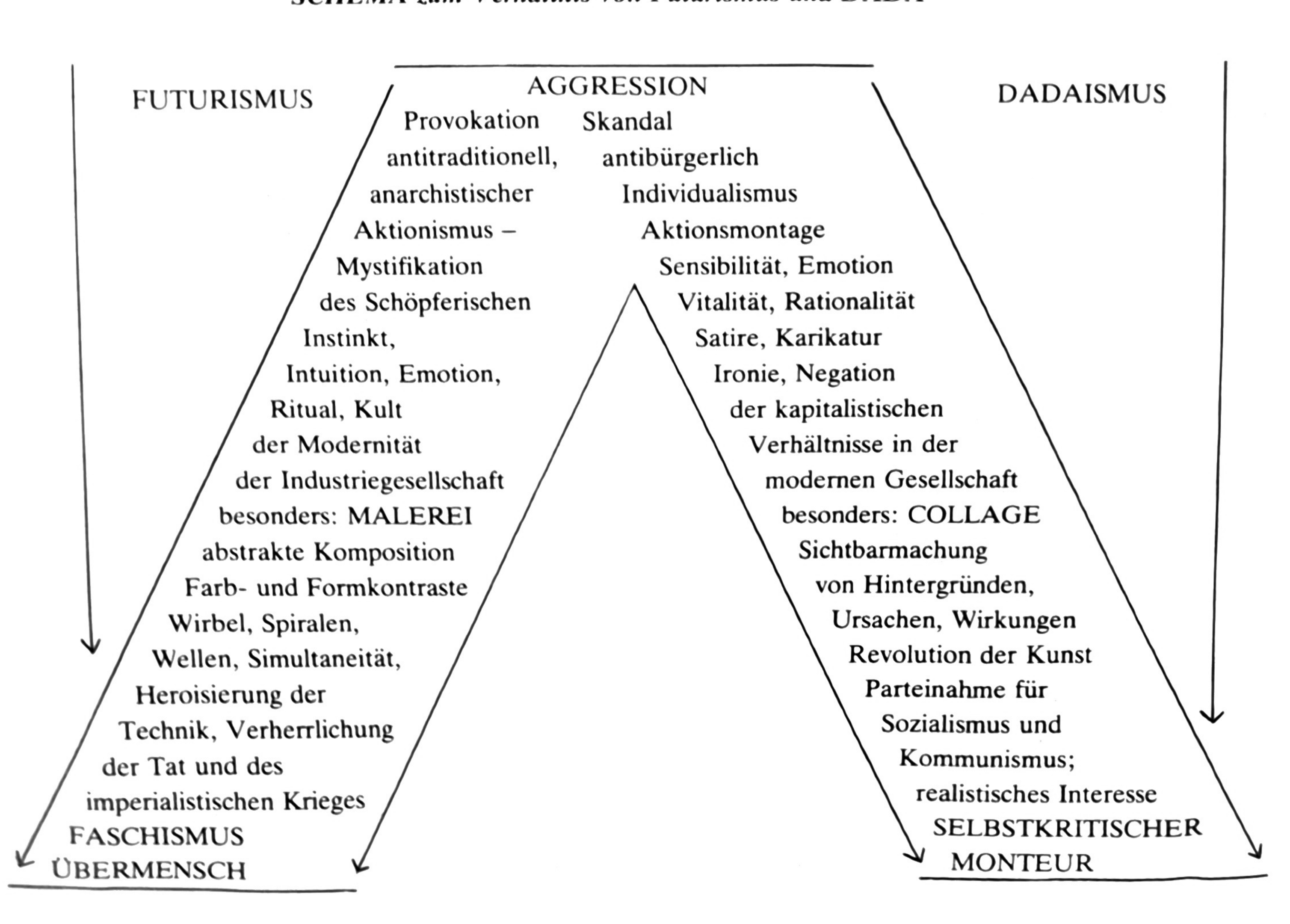
Hausmanns Collage zeigt das Fotoporträt des sowjetischen Revolutionskünstlers und Ingenieurs Wladimir E. Tatlin (1885-1953). Aus dem Schädel Tatlins steigt eine gewaltige Apparatur – Gegenstand gewordene Ingenieursphantasien, nach außen projizierte Gehirnfunktionen.

Den Hintergrund bildet eine Innenraumecke. Der Boden ist eine schiefe Ebene, auf der die Bildgegenstände dem Betrachter gleichsam entgegenrutschen. Auf der rechten Seite eine Schneiderpuppe, die als medizinisches Anschauungsmodell die Organe der Bauchhöhle zeigt; links die Figur eines Bürgers, der seine leeren Hosentaschen wie zur Demonstration seiner Nichtigkeit und Bedeutungslosigkeit nach außen kehrt. Dieser »Simplex« ist ein ironischer Kontrast zur gesteigerten Zerebralität Tatlins. Im Hintergrund auf der linken Seite eine geographische Karte; die rechte Seite wirkt wie ein Ausblick in das Dunkel des Weltraumes, aus dem ein phantastischer Flugkörper auftaucht – wahrscheinlich die Montage einer Schiffsschraubenabbildung. Die Senkrechten und Diagonalen, die diesen Weltraum-Ausblick einfassen (die Senkrechte ist identisch mit der Konstruktionslinie der Raumecke), zielen auf die »Gehirn-Apparatur« Tatlins und klammern beides zusammen. Tatlins ***home*** ist kein gemütlicher Wohnraum, sondern ein unsicherer Raum technisch-wissenschaftlicher Experimente, offen zur Welt und zum Weltraum.

Die Collage Hausmanns ist ein ***hommage*** an den sowjetischen Revolutionskünstler, der 1920 den großartigen Entwurf eines technischen Denkmals für die Errungenschaften der sowjetischen Revolution vorstellte. Tatlin war nach der Oktoberrevolution von 1917 für kurze Zeit Leiter der Abteilung für Bildende Künste im Volkskommissariat für kulturelle Bildung. 1919 erhielt er den Auftrag, ein Monument für die 3. Internationale im Zentrum Moskaus zu entwerfen. Tatlins Monument sollte 400 m hoch in Glas und Stahl ausgeführt werden. Nach dem Vorbild des Pariser Eiffelturms sollte es aus einem Stahlskelett bestehen – Symbol für den Aufstieg revolutionärer Ideen. Drehbare, in diese Skelettkonstruktion eingefügte Körper (zwei Zylinder, eine Pyramide und eine Halbkugel) sollten Energiezentrale, Kommunikationszentrum, Administrative, Exekutive, Propagandazentrum aufnehmen. Als Mikrokosmos zu Natur und Kosmos in Beziehung gesetzt, sollten die eingehängten Körper in den natürlichen Umlaufzeiten der Erde rotieren. Das Monument symbolisierte die revolutionäre Einheit von Kunst und Technik. – Ein großes Modell des Entwurfs wurde 1920 in Moskau gezeigt. Ausgeführt wurde er allerdings nie.

Hausmanns Collage »Tatlin at home« spielt übrigens auch formal auf Tatlins »Monument« an: Die Apparatur in Tatlins Kopf hat, ganz wie das Monument, eine schräge Achse, und mehrfach wird in ihr die Bewegung des Drehens, Schraubens, Rotierens variiert, die für das Monument so charakteristisch ist. Hausmanns Collage artikuliert eine Hoffnung auf das, wofür Tatlin ihm zu stehen schien – die Hoffnung auf Befreiung von den »Traditionen aller vergangenen Generationen, die auf den Köpfen der Lebenden lasten« (Marx), auf radikale Öffnung für Neues, auf nie Dagewesenes.

SCHEMA zum Verhältnis von Futurismus und DADA



9. Kurt Schwitters (1887-1948), *Merzbild 25 A. Das Sternenbild*, 1920

Papiere unterschiedlicher Form und Größe – zum Teil bedruckt –, zwei schmale Holzleisten, ein Stück netzartiges Gewebe, eine dünne gedrehte Schnur, eine kleine runde Metallplatte und eine etwas größere flache Scheibe aus einem festen kartonähnlichen Material: diese Teile sind montiert zu einem Bildgefüge, in dem die Farbe noch ähnlich wie bei den Kubisten integrierende Funktion hat. Die verschiedenen ins Bild gebrachten Materialien sind zum großen Teil übermalt. Dunkle blaugrüne Farbtöne, die sich zuweilen bis ins Schwarz vertiefen, sind gegen fein abgestufte Beige- und Ockertöne gesetzt, die an einigen Stellen ins Rötlich-Braune gehen.

Den zentralen Punkt der Komposition bildet die flache runde Scheibe im oberen Bildteil, um die sich die Schnur schlingt, die, in der Mitte leicht nach links abgewinkelt, bis zum unteren Bildrand verläuft. Die Kreisform wird wieder aufgenommen von der Metallplatte, die sich links unterhalb dieser Scheibe befindet; sie klingt noch einmal an in dem Bogen, der unter dem Netzgewebe zwischen Bindfaden und Holzleiste sichtbar wird.

Diese Holzleiste verläuft vom oberen Bildrand rechts an der Scheibe vorbei bis zur unteren rechten Bildseite und teilt die rechte obere Bildecke ab. Diese ist markiert durch eine weitere schmalere Holzleiste, die, im spitzen Winkel rechts an die andere Leiste angelegt, bis zur oberen Bildseite reicht und durch ein im rechten Winkel an die breitere Leiste anschließendes Stück Papier mit vom rechten Bildrand angeschnittenen Schriftzeilen, in denen die Worte »Offener Brief«, »Mathias«, »Die Korruption« leicht zu entziffern sind. Auf der linken Seite des Bildes finden sich weitere bedruckte Papiere, auf denen einzelne Wortfragmente vervollständigt werden können zu »Reichskanzler«, »blutigen«, »Erhöhung«, »Hungersnot«. Die bedruckten Papiere auf der linken Bildseite sind einer Vielzahl kleinerer, übereinander und ineinander geschobener, übermalter Papierfetzen zugeordnet, die von drei, von der runden Metallplatte am linken Bildrand ausstrahlenden geraden Linien überschnitten werden. Dadurch auf die Metallplatte als Mittelpunkt bezogen, entsteht zudem durch die Überschneidungen der Papiere und die Verwischungen der Farbe der Eindruck einer um diesen Mittelpunkt rotierenden Bewegung.

Einen starken Kontrast zu diesem bewegten, unruhigen Teil des Bildes stellt die klare, statische Form des Dreiecks dar, die durch die obere rechte Bildecke und die diese abgrenzende Holzleiste gebildet wird. Zwischen diesen beiden gegensätzlichen äußeren Bildpartien vermittelt die mittlere Bildzone: Der am unteren Ende der Holzleiste ansetzende Bogen unter dem Netzgewebe verläuft genau in Richtung der Metallscheibe, und das durchsichtige Netzgewebe schiebt sich ebenfalls in den linken Bildteil, scheinbar mit solcher Kraft, daß die Schnur dadurch zur Seite gedrängt wird. Darüber befindet sich im Dunkel der mittleren Bildpartie, genau in der Mitte zwischen den seitlichen Bildrändern, die größere Scheibe. Die unsichtbare Linie, auf der die Mittelpunkte der beiden Kreisformen liegen, zielt in die obere rechte Bildecke und kreuzt dabei das lange schmale Rechteck der Holzleiste. Derart aufeinander bezogen und miteinander verklammert, gelangen die unterschiedlichen Bildzonen, Gegenstände und Materialien zu einer Übereinstimmung, die es möglich macht, das Bild als harmonisch, einheitlich, ausgewogen zu bezeichnen.

Die Assoziationen, die möglicherweise zu dem zusätzlichen Titel »Das Sternenbild« geführt haben oder die, andersherum, durch diesen Titel befördert werden – die Vorstellung von Nacht, künstlichem Licht und dem des Mondes, von Verborgenem, Gefahr, Unsicherheit, Bedrohung –, werden begünstigt durch die Kreisformen, die dunklen, bis ins Schwarz reichenden »nächtlichen« Blau- und Grüntöne vor allem in der Mitte des Bildes und den kontrastierenden, den Eindruck von Unruhe und Bewegung, Lichtstrahlen und -reflexen hervorrufenden Farbauftrag vor allem auf der linken Bildseite. Wie ein Mond erscheint im oberen Teil des Bildes die größere Kreisform als mattglänzende Scheibe vor dem dunklen Hintergrund, besonders akzentuiert durch die Schnur, die um sie geschlungen ist (als solle mit ihr der »Mond« vom Himmel geholt werden) und die in ihrem weiteren Verlauf von der formalen Ord-

nung des Bildes erfaßt und gelenkt erscheint. Daß die Nacht in diesem »Sternenbild« zu keiner romantisch friedlichen wird, obwohl die Montage dies durch ihre formale Ausgewogenheit suggerieren möchte –, dafür sorgen die bedruckten Papiere, die von Korruption, Hungersnot, blutigen Vorgängen sprechen und damit, wenn auch vage, auf die Zeit nach dem ersten Weltkrieg anspielen, in der die Montage entstanden ist.

Jürgens-Kirchhoff

10. Kurt Schwitters, *ohne Titel (N)*, 1936/37

Vergleicht man mit dem »Merzbild 25 A« z. B. eine Montage »ohne Titel (N)« aus dem Jahre 1936/37, so zeigt sich hier die gleiche Art, die verschiedenen Bildelemente zu verknüpfen und aufeinander zu beziehen, die gleiche Evidenz der formalen Stimmigkeit und Balance. Auch hier gibt es gleichsam zwei verschiedene, vor allem farblich kontrastierende Bildmotive, eines, das mehr im Hintergrund steht und aus braunen und rosa-violetten, ungegenständlichen Papierformen besteht, und eines, das mit größeren Papierausschnitten mit kräftigem schwarzem Aufdruck auf leuchtend gelbem Grund stärker in den Vordergrund tritt. Beide Bildmotive greifen in vielfältiger und höchst komplizierter Weise ineinander.

Ein drittes, gleichsam verbindendes Nebenmotiv klingt an in einem hellgrünen bedruckten Stück Papier in der rechten unteren Bildecke uind der mit ihm korrespondierenden grünen Form auf einem mehrfarbigen Papierausschnitt am linken Bildrand. Der hellgrüne Farbton kehrt noch einmal wieder in der Mitte des Bildes auf zwei kleinen Papierstreifen, die wie eine Klammer zwischen den großen, starkfarbigen Papieren links und rechts im Bild sitzen. Obwohl diese Montage in ihren kräftigen, klaren Form- und Farbzuordnungen und der eher konstruktivistischen Auffassungen folgenden Nüchternheit und Knappheit der Formulierung mit dem »Merzbild 25 A« nicht viel gemeinsam hat, scheinen in beiden Montagen doch die gleichen Formprinzipien wirksam. Selbst dort, wo Schwitters, wie vor allem in der ersten Hälfte der zwanziger Jahre und später wieder in den letzten Jahren seiner künstlerischen Arbeit, bedruckte Papiere mit bildlichen Darstellungen wählt, die mit seinem auf abstrakte Gestaltung ausgehenden Interesse unvereinbar erscheinen – Ausschnitte aus Illustrationen, Reproduktionen von Kunstwerken, aus Modeblättern, Katalogen, Anzeigen –, zeigt sich sein alles dominierendes, gleichbleibendes Interesse, zwischen differierenden Formen, Farben, Materialien immer von neuem Beziehungen herzustellen und sie zu einem Ausgleich zu bringen. »Nie ist ein bestimmtes Ziel erstrebt«, schreibt Schwitters 1927, »außer der Konsequenz des Gestaltens an sich. Das Material ist bestimmt, hat Gesetze, hat Vorschriften für den Künstler, das Ziel nicht. Die Konsequenz beaufsichtigt das Schaffen.«

Das »Gestalten an sich«, die »reine Form«, das von jeder Fessel »befreite« unmittelbare Schöpferische wird zum erklärten Ziel einer im Rückzug auf sich selbst befindlichen, sich selbst thematisierenden, sich selbst zum Ausdruck bringenden ästhetischen Subjektivität. Im Gegensatz zu den Kubisten vollzieht sich solche Selbstthematisierung und -problematisierung nicht mehr an und mit bestimmten Gegenständen, sondern in der gewollten Abwendung von allem Gegenständlichen.

Wenn in Ausnahmefällen Materialfragmente als konkrete, »gegenständliche« ins Bild kommen, dann sind es nicht zufällig solche, die – oft in spielerisch-ironischer Weise – direkt auf die Person des Künstlers verweisen und als autobiographische Notiz zu lesen sind. Herta Wescher hat richtig bemerkt, daß die von Schwitters montierten Materialien, z. B. Trambillets, eine geographische Übersicht geben wollen über die Orte, an denen er sich aufgehalten hat. Von seinem Aufenthalt im Exil, in Norwegen und England, zeugen Papiere mit Stempeln, Warenzeichen, Fragmente von verschiedenen Schriftstükken, Rechnungen, Quittungen, Postkarten, Briefe. In der Montage »ohne Titel (N)« findet sich an exponierter Stelle im unteren Teil des Bildes ein Ausschnitt aus einer Quittung mit der zugleich ironisch als Signatur fungierenden Unterschrift »Kurt Schwitters«. Das Bild, das sie beglaubigt, ist ein Beispiel

für die Montage als Materialkunst, für jene Form der Montage also, die die bürgerliche Avantgarde als Grundprinzip avantgardistischer Kunst ansieht. *Jürgens-Kirchhoff*

11. Hannah Höch (1889-1978), *Meine Haussprüche,* 1922

Deutlicher noch als Kurt Schwitters Collage »ohne Titel (N)« ist Hannah Höchs Collage »Meine Haussprüche« autobiographisch. Vermittelt über Zitate ihrer DADA-Freunde faßt Hannah Höch – Mitglied des Berliner DADA-Kreises, Verlobte Raoul Hausmanns bis 1922, eng befreundet mit Kurt Schwitters – ihre Lebensmaximen (»Haussprüche) auf einer Collage zusammen.

Unter den »Haussprüchen« ist auch ein Spruch Raoul Hausmanns: »‚Gefährlich ist nur eine unentschiedene Mischung.' Die Betonung liegt auf ‚unentschieden'. Die Technik der Collage ist das Paradigma eines Mischungsprinzips, dem eine Folge von Entscheidungen zugrunde liegt. Die erste Entscheidung ist der Schnitt. Sie ist die radikalste; denn sie betrifft die Zerstörung eines gegebenen Zusammenhangs. Die zweite daraus folgende Entscheidung ist die der Neuordnung der Teile. Sie ist die Voraussetzung für das Zustandekommen der ‚entschiedenen Mischung'. Das dem Mischungsprinzip adäquate Anordnungsverfahren ist die Montage. Hannah Höch ist eine Monteurin . . .« (Eberhard Roters, Bildsymbolik im Werk Hannah Höchs, in DuMont Dokumente).

Autobiographisch ist Hannah Höchs »entschiedene Mischung« auch im Hinblick auf die Bildmotive, die in sehr entschiedener orthogonaler Weise kombiniert sind. Sie verarbeitet ein Foto von sich – im Zentrum eines Maschinenteils eines Kugellagers. Sicherlich ist das als Hinweis der Künstlerin auf ihre tiefgreifende Faszination durch die Gewalt des technisch-naturwissenschaftlichen Geistes zu verstehen, eine Thematik, die in sehr vielen ihrer Arbeiten wiederkehrt. Andere Bildelemente könnten aus einem Lehrbuch für Handarbeit (Stickerei) stammen. Hannah Höch hat sich schon als junges Mädchen mit Schnittmusterentwürfen Geld verdient; ihre ersten Collagen hat sie mit Schnittmustern gemacht.

Welche biographischen Bedeutungen die übrigen Bildelemente haben, könnte nur ein sehr genauer Kenner von Hannah Höchs Werk und Leben angeben. Sicherlich darf vermutet werden, daß das Goethe-Zitat – »Wer sich nähert, den stoßet nicht zurück, und wer sich entfernt, den haltet nicht zurück, und wer wiederkommt, den nehmt auf, als ob er nicht weggewesen wäre« – Bezug nimmt auf ihre Trennung von Raoul Hausmann 1922, in eben dem Jahr, in dem diese Collage entstand. Auch die Verwendung der Christusdarstellung ist wohl ein Hinweis auf ihr Leiden an dieser Trennung.

12. 2 Schülerarbeiten

Collagen eines Schülers und einer Schülerin, die autobiographisches Material verarbeiten.

Boris zeigt mit den von ihm verarbeiteten Bierdeckel-Adressen, welche bekannten zeitgenössischen Künstler er bereits kennengelernt hat und in welchem Umfeld er lebt.

13. Max Ernst (1891-1976, 1. April), *Les Moutons,* 1921
Lehrmittelkatalog einer Kölner Lehrmittelfirma um die Jahrhundertwende

Max Ernst benutzt als Bilderfundus für seine ersten Collagen den Lehrmittelkatalog einer »Kölnischen Lehrmittelanstalt« (die unter anderem Namen heute noch am alten Ort existiert). In den »Notizen zur Biographie« (1927) beschreibt er die Entdeckung der Collage und die Bedeutung des Lehrmittelkatalogs als Bildquelle. »Einmal im Jahre 1919 befand ich mich an einem Regentage in einer Stadt

am Rheinufer, wo ich besessen wurde durch den Eindruck, den die Seiten eines mit anthropologischen, mikroskopischen, psychologischen, mineralogischen und paläontologischen Darstellungen illustrierten Katalogs auf meinen beunruhigten Blick ausübten. Ich fand darin so entlegene Gegenstände vereint, daß selbst die Ungereimtheit einer solchen Zusammenstellung in mir eine plötzliche Steigerung der visuellen Fähigkeit hervorrief und eine Folge von Halluzinationen von gegensätzlichen, doppelten, dreifachen und vielfachen Bildern schuf, die sich mit der Beharrlichkeit und Geschwindigkeit überlagerten, die bezeichnend für Liebeserinnerungen und Halbtraum-Visionen sind.

Diese Bilder riefen neue Ebenen für ihr Treffen in einem neuen Unbekannten (die Ebene des Un-Gewöhnlichen) hervor.

Es genügte also, den Gegenständen auf den Katalogseiten eine Farbe, eine Kritzelei, eine seltsame Landschaft hinzuzufügen, indem ich nichts malte oder zeichnete, als genau das wiederzugeben, WAS ICH IN MIR SAH, die Wüste, den Himmel, einen geologischen Schnitt, einen Fußboden, eine einzige grade Linie, die den Horizont darstellte, um ein getreues und festes Bild meiner Halluzination zu gewinnen, um meine geheimsten Wünsche in offenbarende Dramen zu verwandeln, aus dem, was vorher nichts war als banale Reklame.«

Der Vergleich einer Abbildung aus dem Lehrmittelkatalog – es handelt sich um mathematisches (stereometrisches) Anschauungsmaterial – mit der Collage ***Les Moutons*** läßt Wesentliches über den Prozeß und die Operation des Collagierens bei Max Ernst sichtbar werden.

Max Ernst zieht hinter den stereometrischen Körpern der Katalogabbildung eine Horizontlinie ein und schafft damit einen realen oder surrealen Raum um das Ensemble der Klötze, Pyramiden, Kugeln und Zylinder. Den Eindruck von weitem Raum, weitem Horizont, Ferne und Nähe erzielt er durch Einkleben des winzigen Rentierschlittens am linken Bildrand. Im Vordergrund rechts klebt er eine ausgeschnittene Figur ein – nach Barttracht und Kleidung zu urteilen eine antike Figur, möglicherweise Darstellung eines Assyrers (auch aus dem Katalog?). Wie kommt Max Ernst zu dieser Kombination?

Max Ernst hat, bevor er Künstler wurde, in Bonn Psychoanalyse studiert und sich in diesem Zusammenhang 1913 mit dem Studium der damals noch neuen Texte Sigmund Freuds beschäftigt, mit der »Traumdeutung« und »Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten«. Die Freudschen Theorien schlagen sich bei Max Ernst in der Technik der Montage nieder. Was Freud über »Traumarbeit« und »Witztechnik« schreibt (Phänomene der Verdichtung, Mischbildung, Akzentverschiebung – »famillionär« –, Umsetzung von Gedanken in visuelle Bilder), läßt sich auch als eine genetische Beschreibung und Begründung der Max Ernstschen Collagen lesen, als Beschreibung und Begründung seiner Produktionsweise. Max Ernst läßt sich von vorgefundenen Bildern inspirieren und kombiniert hinzu, was ihm an Bildern dazu einfällt, was er dazu assoziiert – er weiß, daß Assoziationen ihren Sinn in sich haben, Ausdruck der permanenten Tätigkeit des Unbewußten sind (»Was ich in mir sah . . .« aus: Notizen zur Biographie). Umgekehrt fordert die Collage Max Ernsts die Lust des Betrachters an der poetischen Interpretation heraus: Der Betrachter versucht die Collagekombination gewissermaßen rückwärts nachzuvollziehen, indem er sich der evokativen Wirkung der Collageelemente und den bei ihm selbst ausgelösten Assoziationen überläßt.

Im Bezug auf ***Les Moutons*** ergibt sich etwa diese Assoziationskette zu den stereometrischen Körpern: Mathematik, Pyramiden, Ägypten, Arabien, Wüste, Bauklötze, Kinderspielzeug, Spielen, Kulturentwicklung, Mathematik, stereometrische Körper, Schule, Erziehung. Zur Figur: Mensch, Assyrer, Ägypter, Araber, Antike, Euklid, Pythagoras, mathematisch-physikalische Gesetze, Entwicklung der Wissenschaft und Kunst, Kindheit der Kultur, Spielen, Mensch . . .

Diese Assoziationsketten bewegen sich aufeinander zu, umlagern, umkreisen einander – es leuchtet nachgerade ein, daß die Elemente »stereometrische Körper« und »antike Figur«, die keine logische Verbindung untereinander haben, zusammengebracht und ihre Gemeinsamkeiten durch einen Raum, (Wüste, Polarkreis) herausgestellt sind. Die Übermalungen mit den Grundfarben Rot, Blau, Gelb, Ok-

ker für den Boden und das Blau des Himmels unterstützen die Assoziationen. Allerdings gelangt der Lese- und Interpretationsvorgang nicht an ein schlüssiges Ende, denn die übrigen Teile der Collage – der dunkle erhobene Arm am rechten Bildrand, der von links in das Bild hineinragende Arm, der eine Schlange oder ein elektrisches Kabel in die Szene hereinreicht – verrätseln und verschlüsseln das Bild so stark, daß es sich einer völligen »Auflösung« immer wieder entzieht.

Eine zusätzliche Verrätselung liegt im Titel: ***Les Moutons*** bedeutet nicht nur »die Schafe«, sondern auch »Stampfe, Ramme« (Instrument des Straßenbaus). (Max Ernst wählte gerne französische Titel, weil er gut Französisch sprach und Beziehungen zur Pariser Kunstszene hatte.)

Im Verlauf seiner späteren künstlerischen Arbeit entwickelte Max Ernst Frottage und Decalcomanie – Techniken, um gleichsam automatisch das Unbewußte in Bewegung zu setzen. Er will, wie er selbst sagt, »Fundgegenstände ans Licht fördern, deren Verkettung man als irrationale Erkenntnis bezeichnen kann«.

14. Max Ernst (1891-1976)
2 Collagen aus dem Collage-Roman *Une Semaine de Bonté*
– Collage aus dem 1. Buch »Sonntag«: Der Schmutz, Der Löwe von Belfort
– Collage aus dem 4. Buch »Mittwoch«: Das Blut, Ödipus

Max Ernst hat 1933 – nachdem Hitler die Macht übernommen und die Nationalsozialisten sein künstlerisches Werk als entartet erklärt hatten – während eines Aufenthalts in Italien in dreiwöchiger Arbeit 183 Collagen hergestellt und sie im Laufe des Jahres 1934 als Collage-Roman, dessen Kapitel nach Wochentagen und Bildmotiven geordnet sind ***(semaine)***, in Paris veröffentlicht. Als Material für die Collagen verwendete er in der Hauptsache Abbildungen aus alten französischen Fortsetzungsromanen und Illustrierten, wie sie Ende des 19. Jahrhunderts in Frankreich populär waren. Bildthemen dieser Illustrationen waren Eifersuchtsdramen, Ehebruchszenen, Szenen leidenschaftlicher Liebe, Kerkerszenen, Hinrichtungen – also ***crime and sex,*** prüde kaschiert, aber realistisch, expressiv-einprägsam, in dramatischen Momenten fixiert – Bilder aus dem schwülstigen Phantasiearsenal der bürgerlichen Gesellschaft des 19. Jahrhunderts.

Max Ernst bearbeitet dieses Material, indem er Bildelemente verschiedener Illustrationen in eine zugrunde liegende Illustration einfügt, die einen realistischen Raum, eine realistisch-dramatische Szene zeigt. Wenn er z. B. im Bild eines Generals dem ordengeschmückten Rumpf einen metallisch wirkenden Löwenkopf aufsetzt – mit Blickrichtung auf ein kleines Napoleonporträt – und wenn er eine springende Löwin so hinzukombiniert, als springe sie ihn an oder winde sich aus ihm heraus, so verändert er die Bildordnung der ursprünglichen Darstellung nicht wesentlich. Wesentlich verändert er dagegen das Bild des Generals, das nämlich durch die Zusätze eine Interpretation erfährt. Zu sehen ist nicht mehr eindeutig ein General, sondern eine vieldeutige Szene, in der Machtstreben, Abhängigkeit von Macht, Menschlichkeit und Unmenschlichkeit, Über-Ich und Es (Napoleon – Löwin) zum Ausdruck gebracht sind und den Betrachter verwirren und beunruhigen. Solche Szenerien haben Ähnlichkeit mit Traumbildern, wie sie jeder Betrachter aus eigenen Träumen kennt.

Die zweite Max-Ernst-Collage ist dem 4. Buch (»Mittwoch«) entnommen und trägt die Überschriften »Blut« und »Ödipus«. Mit diesen Überschriften stellt Max Ernst die gesamte Serie in Beziehung zum antiken Ödipus-Mythos und spielt gleichzeitig auf die Freudsche Theorie des Ödipuskomplexes an.

Die Durchbohrung des weiblichen Fußes im vorliegenden Bild setzt den griechischen Namen des Ödipus unmittelbar ins Bild um. Ödipus bedeutet »Schwellfuß«. König Laios von Theben ließ den

eben geborenen Sohn mit durchstoßenen Füßen aussetzen, weil er von ihm den Tod fürchten mußte. Ein Orakelspruch hatte vorausgesagt, der Sohn werde den Vater Laios töten und seine Mutter Jokaste heiraten. Ödipus wurde gerettet und vom König ohne Wissen seiner Identität als Sohn erzogen. Nachdem aber das Delphische Orakel Ödipus sein Schicksal vorausgesagt hatte, tötete er im Streit seinen Vater Laios, ohne ihn zu kennen, befreite Theben von der Sphinx, indem er ihre Rätsel löste, und erhielt als Lohn Thron und Königin Jokaste, seine Mutter. Als das Geheimnis enthüllt wurde, erhängte sich Jokaste, Ödipus stach sich beide Augen aus und durchwanderte ruhelos die Welt.

In der Theorie Freuds wird die libidinöse Bindung des Kindes an seine Eltern als seine nächsten Bezugspersonen »Ödipuskomplex« genannt. Eine nicht geglückte Ablösung der ödipalen Bindung führt nach Freud zu Verdrängungen, Komplexen, Neurosen und körperlichen Krankheiten.

15. Heinrich Dreidoppel (1938, lebt in Köln), *Brunhilde wirft den ersten Stein,* Fotokopie-Collage, 1980

Zum Collagieren benutze ich hauptsächlich Fotokopien. Ich habe eine umfangreiche Sammlung. Ich sammelte Fotokopien von Bildern, Fotos, Zeichnungen aus Büchern, Zeitschriften, Zeitungen, vor allem auch Fotokopien von Illustrationen, die mich in Kindheit und Pubertät besonders beeindruckt haben. Ständig fotokopiere ich Abbildungen, die mir aus irgendwelchen Gründen besonders nahegehen und die ich als Ausdruck unserer aktuellen gesellschaftlichen Realität erfahre.

Beim Collagieren mit meinen Fotokopien gehe ich von Bildern aus, mit denen mich eine lange Geschichte, Erinnerungen, Empfindungen verbindet, und kombiniere dazu, was sich mir beim Betrachten assoziativ aufdrängt – ein Verfahren, das mit der Methode des freien Assoziierens in der Psychoanalyse vergleichbar ist. Umgekehrt gehe ich auch von aktuellen Zeitungsfotos aus und kombiniere dazu, was mich an meine kindlichen Erfahrungen und Ängste erinnert.

Ausgangsbild dieser Collage war ein Foto, das die Monströsität menschlicher Behausung in der Industriegesellschaft vermittelt: Balkons einer Beton-Hochhaus-Trabanten-Schlafstadt (Köln-Chorweiler, Foto: Gernot Huber). In die Fotokopie habe ich Frauenbilder hineingeschnitten, die ich seit meiner Kindheit aus Märchen- und Sagenbüchern kenne: Rapunzel und die Schwester der sieben Schwäne aus den Märchen der Brüder Grimm, die Felsbrocken schleudernde Brunhilde aus dem Nibelungenlied und das Bild einer Frauenleiche aus einer Max-Ernst-Collage der ***Semaine de Bonté***. Die Frauen zeigen quasi archetypisch Weisen des Sichverhaltens – Auflehnung, Sehnsuchtsphantasie, Verdrängungsschlaf – gegenüber dem in den normierten Balkonen greifbar, sichtbar, fühlbar gewordenen Wohnungsterror auf.

16. John Heartfield (1891-1968), 2 Buchumschläge, 1925/1927

John Heartfield entwickelt seine politische Fotomontage als Buchausstatter und Werbegrafiker für den mit seinem Bruder Wieland Herzfelde 1917 gegründeten Malik-Verlag und als Mitarbeiter für Publikationen, Agitation und Propaganda der 1917 gegründeten KPD. Heartfield, auch Mitglied des Berliner DADA, erstrebt eine »Tendenzkunst im Dienst der revolutionären Sache«.

Seine ersten Erfahrungen mit der Fotomontage macht Heartfield bei der Gestaltung von Buchumschlägen: »Auf das Rechteck des Bucheinbandes zunächst angewiesen, den Inhalt des Buches an einem wesentlichen Punkt illustrativ aufnehmend, entdeckt und erprobt Heartfield erstmals die Möglichkeiten des Montage-Verfahrens. Vorausgeht nicht nur die Vorderseite des Buches, sondern auch die Rückseite des Buches zu bedrucken« (Wieland Herzfelde). »Den entscheidenden Schritt aber . . .

tat John Heartfield, und nur er, noch später, 1925, bei der Neuauflage des Romans ‚Drei Soldaten'. Die erste Auflage, 1922, war nur vorn bedruckt gewesen, und zwar mit dem Foto von drei Soldaten, die an einem Waldrand vor dem Hintergrund der amerikanischen Fahne Feldpostbriefe schreiben. Auf dem neuen Umschlag ersetzt ein tiefblauer Sternenhimmel das Sternenbanner. Das war romantischer und ersparte den Rotdruck. Auf der anderen, bisher weißen Seite des Umschlags konfrontierte Heartfield mit dem vorderen Bild ein Foto, auf dem drei gefallene Soldaten unter fahlblauem Morgenhimmel auf einer Landstraße unter zerschossenen Bäumen liegen. So entstand mehr als eine thematische, aufzählende, es entstand eine antithetische Aussage. Sie bringt den realistischen Charakter des Buches zum Ausdruck. Auf ähnliche Weise hatte Heartfield ein Jahr zuvor das Blatt ‚Väter und Söhne 1924' geschaffen. Wir nannten die Ergebnisse dieser Methode später, als Heartfield sie ganz bewußt anwandte, dialektische Fotomontagen.« (Herzfelde, zitiert nach Jürgens-Kirchhoff)

Der Buchumschlag zu Upton Sinclairs Roman »Petroleum« offeriert dem Buchinteressierten mit den Fotomontagen von Vorder- und Rückseite eine Romangeschichte, in der es sowohl um Liebe als auch und vor allem um das finstere Gangstertum amerikanischer Ölbosse geht.

17. John Heartfield, *Mimikry*, 1934

Die Montage ***Mimikry*** aus dem Jahre 1934 nimmt den Anlaß zu ihrer Entstehung zunächst explizit auf. Es handelt sich um die Entscheidung der nazistischen »Deutschen Arbeitsfront«, in die offizielle Plakette zum 1. Mai 1934 neben dem Goethekopf und dem Adler mit dem Hakenkreuz auch die Symbole Hammer und Sichel aufzunehmen. Auf diese Weise – so die Pressemeldung »vom 8. April 1934« links oben im Bild – solle der Versuch gemacht werden, »die dem Regime immer noch ablehnend gegenüberstehenden Arbeiter zu gewinnen.« So fiktiv diese Pressemeldung sein mag, – die Intention ist in ihr klar benannt; ebenso weist die Symbolsprache der abgebildeten Plakette aus, um was es der sogenannten »NSDAP« zu tun war, wenn sie die Programmatik des 1. Mai als dem Kampftag der Arbeiterklasse für ihre Zwecke umzufunktionieren suchte: Es soll dies nicht länger ein Tag der Artikulation des Selbstverständnisses der unterdrückten Klasse sein, sondern ein Feiertag des ganzen Volkes und aller seiner Stände, wie es im faschistischen Sprachgebrauch hieß.

Entsprechend diesem Ziel finden sich auf der Plakette in effigie die Großbourgeoisie im Markenzeichen ihres Bildungsprivilegs (Goethekopf), das Kleinbürgertum – symbolisiert im Hakenkreuz – und die Arbeiterklasse unter den Zeichen von Hammer und Sichel zusammen. Es ist dabei kein Zufall und auch kein Zeichen gestalterischer Laune, daß Hammer und Sichel auf der Plakette nicht mehr als zum Symbol vereinigt erscheinen. Ihre Vereinzelung an den beiden Seiten macht sie gleichsam zur Rahmenzierde für die symbolischen Zeichen der Bürgertums. In der Entflechtung des Symbols scheint die Zerschlagung der Organisationen der Arbeiterklasse nach dem Sieg des Faschismus in ästhetischer Form beschlossen. Zugleich erscheint das in der Überkreuzung von Hammer und Sichel veranschaulichte Postulat eines einheitlichen Vorgehens von Arbeitern und Bauern außer Kraft gesetzt. Als Arbeiterstand und Bauernstand wird im Bilde neu definiert, was als einheitlich handelndes historisches Subjekt die Interessen der Bourgeoisie zu gefährden drohte. Garant der Dauer solcher Definitionsleistung ist der faschistische Staat; die Schwingen seines Wappentieres überdecken, was in der Plakette an die arbeitenden Menschen gemahnt. (. . .)

Die in ihr bildgewordene Behauptung eines allgemeinen, für alle Klassen und Schichten geltenden Interesses erscheint jedoch in ihrer formalen Struktur der reinen Addition bereits – wie die Analyse zeigt – als fragwürdig. Mehr noch: Die Verwendung der Symbole Hammer und Sichel zeigt dem marxistischen Interpreten von 1934 ihre Schwäche. Dies ist das Moment, das John Heartfield sich in seiner Fotomontage »Mimikry« zu Nutze macht, indem er die Symbolanleihe des Faschismus, die auf der Pla-

kette in der ‚Montage' einander widersprechender Symbole sich verstecken möchte, zur Kenntlichkeit vergrößert und sichtbar gemacht: Der Chefdesigner des zur Macht gekommenen Stils des Faschismus greift zum Mittel der Mimikry; Hitler wird mit dem Bart des Karl Marx ausstaffiert. Die Botschaft der Plakette am unteren Bildrand wird so durch das Verfahren der Montage auf groteske Weise in einer gestellten Szene wiederholt.

Damit ist – über den Anlaß des 1. Mai 1934 hinaus – im Medium des Bildes jene pseudosozialistische Aura destruiert, derer sich der Faschismus in seiner auf die Arbeiterklasse gerichteten Propaganda bediente. Die Stärke der marxschen Theorie beweist sich noch in der pervertierenden Adaption durch den entschiedensten und brutalsten Gegner. Noch im Zynismus der Verwendung des sozialistischen Symbols läßt die Montage Heartfields die Perspektive seiner Überwindung aufscheinen: Der auf Wirkung bedachte Blick der beiden Figuren ist nicht sicher; dem imaginären, der Szene gegenüber zu vermutenden Spiegel, in den sie schauen, scheinen sie nicht zu trauen. Nimmt man diesen Spiegel als Metapher für die Klasse, die es mit pseudosozialistischem Mummenschanz zu betrügen gilt, so scheinen die Spitzenfiguren des Faschismus nicht sicher zu sein, ob sie sich in ihm wiedererkennen werden.
(. . .)
Hinter seinem Führer stehend, ist zudem der Grad seiner Seriosität abzulesen; er hat jene kurzen Beine, die auch seine Lügen auszeichnen. *Jürgens-Kirchhoff*

18. Klaus Staeck (1938, lebt in Heidelberg)
8 Postkarten

Klaus Staeck – Rechtsanwalt, Künstler, Galerist, Verleger, Publizist, Politiker – wird häufig in der Nachfolge John Heartfields als »Deutschlands wirksamster politischer Künstler« bezeichnet. Klaus Staeck ist in den 70er Jahren durch seine in hohen Auflagen erschienenen Plakate und Postkarten und auch die durch sie in den Medien provozierten politisch-juristisch-publizistischen Auseinandersetzungen nicht nur in der Bundesrepublik, sondern auch international bekannt geworden. (Besonders bekannte Plakate: »Die Reichen müssen noch reicher werden. Deshalb CDU«, 1972 – »Deutsche Arbeiter, die SPD will Euch Eure Villen im Tessin wegnehmen. Deshalb CDU«, 1972)

Intention von Staecks mit den Mitteln verunsichernder Ironie und kapitalistischer Produktionswerbung gestalteten Montagen/Collagen ist die Auslösung von Kommunikationsprozessen, die auf »Bewußtseinsveränderung«, »Schaffung von Problembewußtsein« zielen. Zweifel und Erkenntnis der Veränderbarkeit des Bestehenden sollen provoziert werden. Klaus Staecks Montagen/Collagen beanspruchen nicht, autonome, abgeschlossene, organische Kunstwerke zu sein, sondern sie wollen als Instrumente einer eingreifenden, verändernden ästhetisch-politischen Praxis begriffen werden; sie sollen einem breiten Publikum die Erkenntnis der Veränderbarkeit des Bestehenden signalisieren und zur kritischen Auseinandersetzung mit den gesellschaftlichen Verhältnissen anstiften; schließlich auch – im Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit – den Betrachter zu eigener Produktion anregen.

Angesichts von Staecks Collagen erhebt sich allerdings die Frage, ob seine ästhetischen »Denkanstöße« mehr sind als Wegwerfgüter: Fotokarikaturen, deren Witz sich im Betrachten verbraucht.

19. Eduardo Paolozzi (1924, lebt in London) Collage, 1948

Paolozzi lernt Mitte der 40er Jahre in Londoner Galerien Werke von Kurt Schwitters, Tristan Tzara und von anderen Dadaisten kennen sowie Collagen von Max Ernst. Ab 1947 stellt Paolozzi selber Collagen her.

Das Hervorbringungs- und Wirkprinzip der Paolozzischen Collagen läßt sich mit Max Ernst beschreiben als »die systematische Ausbeutung des zufälligen oder künstlich provozierten Zusammen-

treffen von zwei oder mehr wesensfremden Realitäten auf einer augenscheinlich dazu ungeeigneten Ebene – und der Funke Poesie, welcher bei der Annäherung dieser Realitäten überspringt«.

Paolozzi verwertet in seinen Collagen massenweise verbreitetes Bildmaterial seiner Zeit: zumeist Ausschnitte und Ausrisse aus amerikanischen Illustrierten, Werbeprospekten, Groschenheften und Comics, die er in Paris bei ehemaligen GIs bezieht.

Paolozzi stellt, indem er auf vorgefertigte Bilder zurückgreift, standardisierte, identifizierbare Formen vor, die nicht nur sie selbst bedeuten, sondern noch viel mehr: Wohlstand und Prestige. Die Bilder haben – und das ist Paolozzis ausdrückliche Absicht – soziologische Bedeutung; sie stehen für Leitbilder und weit verbreitete Träume; sie haben für Paolozzi magischen, suggestiven Charakter, und sie gelten ihm als »fertige Metaphern«, die »so viel besser wirken als ein Versuch, Lebenserfahrung zu zeichnen oder umzusetzen« (Paolozzi im Ausst.-Kat. Nationalgalerie Berlin 1975). In Paolozzis Collagen erscheint »die wirkliche Welt . . . so, wie die Medien sie reproduzieren: als ein Universum von Bildern, die gesellschaftliche Sachverhalte durch Symbole darstellen« (Helmut Schneider im Ausst.-Kat. Eduardo Paolozzi, Nationalgalerie Berlin 1975).

In der Absicht, eine neue populäre Kunst zu schaffen, setzt sich Paolozzi der Bilderflut der Massenmedien aus statt sich von ihr abzugrenzen. Damit ist ein Protest gegen die hermetische (insbesondere die damals vorherrschende und einzig geachtete abstrakte) Kunst verbunden. Paolozzi schätzt naturwissenschaftliche Museen und Kitschläden mehr als Kunstmuseen: sein Inspirationsmaterial entnimmt er den populären Massenproduktionen. Paolozzis Collagen und Scrapbooks aus der Zeit um 1950 stehen am Anfang der englischen Pop Art und am Anfang einer neuen Ästhetik: Verweigerung des traditionellen Tafelbildes, Ablehnung des Kunstschönen, Ausrichtung an den Massenmedien, Einbeziehung nichtkünstlerischer Bereiche. *(Helmut Schneider)*

20. Richard Hamilton (1922, lebt in Henley-on-Thames, England)
***Just what is it that makes today's homes so different, so appealing?*, 1956**

Richard Hamilton's ***Just what is it that makes today's homes so different, so appealing?*** ist ein Schlüsselwerk der englischen Pop Art. Die Collage, entworfen für das Plakat und den Katalog zur Ausstellung *This is Tomorrow* 1956, sollte den Ausstellungstitel veranschaulichen, sollte sowohl den Charakter einer Schautafel als auch den der Illustration haben.

Hamiltons Verfahren bei der Herstellung der Collage orientiert sich an dieser Aufgabe: zuerst stellte er ein Programm auf (»Man Woman Food History Newspapers Cinema Domestic appliances Cars Space Comics TV Telephon Information«), dann suchte er in Illustrierten nach den passenden Ausschnitten, die schließlich zusammengeklebt wurden.

Die Bildelemente:

- Kommunikation und Massenmedien (Kino, Fernsehen, Recorder, Telefon, Zeitung, Comic strip – dem Comic strip wird wie später bei Lichtenstein die Bildwürdigkeit zuerkannt)
- Zivilisationssymbole (Automarke, Staubsauger, Polstermöbel)
- Menschen (weiblich: Sexidol, männlich: Bodybuilder)

Die Zimmerdecke ist eine Fotografie von der Erde, die Sofadecke die Aufnahme eines stark bevölkerten Strandes. Auf dem Lolli steht das Wort POP, hier wohl zum erstenmal bewußt programmatisch verwendet.

Abgesehen davon, daß ***Just what is it . . .*** bereits eine ironische Wendung gegen die in Europa noch herbeigesehnte Wohlstandsgesellschaft amerikanischer Prägung enthält, liegt das Schwergewicht dieser Collage weniger beim Inhaltlichen als beim Konzeptuellen: es geht um die Auseinandersetzung mit den Massenprodukten und den Massenmedien der Zivilisation. (Zitiert nach Pop Art in England, Ausst.-Kat. 1976)

21. James Rosenquist (1933, lebt in USA)
Oben: Amerikanische Reklametafel, Zigarettenreklame aus den 50ern
Unten: Detail aus dem 26 m langen, 3 m hohen und aus 51 Teilen zusammengesetzten Ölgemälde *F 111*, 1965

»... Dieses Wandbild hat seit seiner Vollendung 1965 bittere Kontroversen ausgelöst. Man steht einem drei Meter hohen Fries aus Leinwand- und Aluminiumtafeln gegenüber, der sich schwerfällig 26 Meter ringsum im Raum ausbreitet. Ohne besondere Betonung, nur dadurch akzentuiert, daß der Betrachter den einen oder anderen Standpunkt einnehmen kann, entfalten sich vor dem Umriß des originalgroßen Düsenjägers von links nach rechts eine Hürde von der Aschenbahn, ein Biskuitkuchen, den ein Winterreifen krönt, Glühbirnen, von denen eine zerbrochen ist, das feixende Gesicht eines kleinen blonden Mädchens unter der Trockenhaube, ein »Atompilz« unter einem Sonnenschirm, ein Schwall von Luftblasen über der Kappe eines Sporttauchers und eine wimmelnde Masse von Dosen-Spaghetti, die jedoch hinter der Pfeilspitze des Flugzeuges liegt. So unmöglich sich das Gemälde auf einen Blick erfassen läßt, so vielschichtig und auflösend scheint es auch im geistigen Sinne.

Aber obwohl das Kompositionsschema additiv, gestückelt ist, führt es doch ein bestimmtes Programm vor, das am Ende auf eine Art Inventar des Weltuntergangs hinausläuft. Der geschmeidige Rumpf dessen, was man als die mörderischste Kriegsmaschine unserer Zeit gepriesen hat, ist verwoben mit übergroßen Bildern der Konsumkultur, die die freundlichen, sportlichen Gegenstücke des Monstrums sind.« (Zitiert nach Ausstellungskatalog J. Rosenquist)

James Rosenquist arbeitet in den 50er Jahren als Reklamemaler bei verschiedenen Firmen für Außenwerbung. In Manhattan malt er in luftiger Höhe gigantische Reklame: Schilder, Werbung für Salami, politische Parolen, Whiskyflaschen, Bankwerbungen, 10 m hohe Köpfe. Rosenquist hat sich daran gewöhnt, riesige Figuren, Gegenstände, Farbenmeere ganz dicht vor seinen Augen zu sehen – es fesselt ihn, daß die Bilder in solcher Nähe jede Bedeutung oder Erkennbarkeit verlieren.

Um 1960 hört Rosenquist mit der Reklamemalerei auf und wird Künstler. (Zeitweise nimmt er Zeichenunterricht bei dem nach Amerika emigrierten George Grosz – ehemals Mitglied des Berliner DADA.)

»Die gegenwärtige unterschwellige Werbung und die harten Verkaufsmethoden dringen in unser Privatleben ein«, sagt Rosenquist. »Es ist, als bekäme man eins mit dem Hammer über den Kopf; man wird empfindungslos. Aber der Effekt kann einen auch in eine neue Wirklichkeit versetzen. Diese Techniken sind in der Form, in der sie bestehen, ärgerlich, aber wenn der Maler sie als Werkzeuge benutzt, können sie einen hohen Grad an Phantasie bewirken« (Rosenquist 1963, zitiert nach Lucy R. Lippard). Rosenquist nennt sein Werk, in dem er seine bei der Reklamemalerei gewonnenen Erkenntnisse in überdimensionierte Bilder umsetzt, »visuelle Inflation«.

Seine Gemälde, die auf einem malerischen Collagekonzept der orthogonalen Nebeneinanderstellung und Verklammerung von Einzelbildern und Bildausschnitten beruhen, sind keine populären Bilder, sondern sie verstehen sich als Angriffe auf die »heuchlerische Fröhlichkeit unserer Konsumgesellschaft« (Rosenquist).

22. Wolf Vostell (1932, lebt in Berlin), *Miss Amerika*, 1968

Das Bild konstituieren drei dominierende Faktoren; die Fotos einer Exekution, das Foto eines Mädchens und ein hellblauer Farbfleck. Untergeordnet sind kleinere Flecken, Linien einer Wetterkarte und Bruchstücke eines gedruckten lyrischen Textes. Dies alles versammelt sich auf einem wolkigen Grund in leichtfarbigem Grau.

Die grausigen Dokumentarfotos der Exekution treffen auf ein Modefoto, die Bilder auf das abstrakte Zeichensystem einer Wetterkarte und den ungegenständlichen Farbfleck als Malerei. Gemeinsam ist allem das Fragmentarische und Zufällige der Herkunft. (. . .) Eine kompositionelle Ordnung scheint nicht gegeben; das Bild enthält nichts als ein Sammelsurium von Resten verbrauchter Informationen ohne sichtliche Bedeutung.

Bei näherer Betrachtung jedoch wird das Auge auf die Gestalt des Mannes fixiert, der mit verzerrtem Gesicht seinen Tod erwartet. Gleich einer Büste steht das Bild des Mannes über denen seiner Leiche, die von Soldaten umringt ist. Spuren gelaufener Farbe ziehen über diese fotografischen Bilder. Gelöst von den Beinen durch den Farbfleck, verwischt wie ein Traumbild erscheinen im oberen Bildteil Oberkörper und Lockenkopf des Mädchens. Gelb, dünnes Blau und stechendes Rosa überziehen die Körperteile. Kopf und ausgestreckten Arm bedecken einige leuchtend rote Flecken, die von den Strichellinien der Wetterkarte umgrenzt sind; (. . .) Das Gelbgrün des rechten Armes und die den Oberarm begleitende, nach unten weiterlaufende blaß-violette Linie lenken den Blick an den linken Bildrand zum eingefaßten Tiefdruck-T und dem Drucktext, in welchem, unterstrichen, zwei Worte noch lesbar hervorstechen: Dancing lights. Im ganzen zeigt sich dann doch eine Kompositionsordnung, die betont vertikal das hochgestellte Rechteck des Bildformates durchzieht; im unteren Bildteil aufsteigend, dreieckig geschlossen – im oberen leicht und gelöst; ebenso betont legt sich horizontal über die Bildmitte vom linken zum rechten Bildrand der energisch gemalte hellblaue Farbfleck. Und schließlich fügen sich auch die Informationsreste wie ein Puzzle: Man erinnert sich der Straßenexekution des Vietkong in Saigon, für ihn ein persönliches Tief, aber ein Engel führt ihn sicher ins himmelblaue Glück des amerikanischen Paradieses – verspätet, aber immerhin doch erlöst: Tanzende Lichter – Miss Amerika als Todesengel. Es hat etwas von Gehirnwäsche, von Reinigung; aber das nächste Hoch kommt bestimmt. (. . .)

Diese Polemik macht die Schizophrenie des Alltags bewußt, die Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen und damit die Mitschuld des Jedermann, der diese Schizophrenie lebt. Das zunächst Unglaubliche, der offizielle Mord auf offener Straße, legitimiert im Schutze der Macht amerikanischer Kreuzritter für Freiheit und Recht, geschieht in der gleichen Dimension wie ein Tief über der Nordsee und dem kokettten Sprung einer amerikanischen Miss. Das Auftauchen des schon mal Gesehenen, die Gleichzeitigkeit der Bilder, wird zum Happening, zum Ereignis des Stolperns. »Im Idealfall« – schreibt Vostell – »sind meine Bilder Störfeuer, Mahnungen, Drohungen, Proteste, Erinnerungen, Fragezeichen« (. . .)

Vostell nennt die Technik »Dé-Collage« und meint übertragen damit »auch die Ereignisse, die destruktive und verändernde Impulse« haben. Ihn interessiert die »Aufklärung des Publikums durch das Prinzip der Décollage, die Zumutbarkeiten und Absurditäten zur Diskussion stellt, indem tägliche Vorgänge aus ihrem Zusammenhang genommen und dadurch neue Verhaltensweisen hergestellt werden, die das Publikum zum Nachdenken (und zu Schocks, die später wirken), zum Reagieren bringen«. Décollagismus heißt bei Vostell »jedes Herausreißen, jedes Herauslösen eines Phänomens, einer Sache, eines Ereignisses aus dem alltäglichen, dem gewohnten, dem allzu vertrauten Zusammenhang«.

Es stellt sich die Frage nach der Wirkung solcher Aufklärung und solchen Protestes. (. . .) »Das Medium der Schönheit entgiftet die Wahrheit und rückt sie ab von der Gegenwart. Was in der Kunst geschieht, verpflichtet zu nichts. Sofern solche schöne Welt nicht überhaupt als längst vergangene dargestellt wird . . ., wird sie, eben durch den Zauber der Schönheit entaktualisiert . . . Schönheit ist eigentlich schamlos«. Sie zeigt sich durchaus verträglich mit einer schlechten Gegenwart und hebt sie nicht auf, sondern erhält sie. Vostells Bild hat keinerlei politische Wirkung gehabt: Es wurde ausgestellt, als Werk eines engagierten Künstlers begutachtet, von einem Reichen erworben und seiner üppigen Sammlung einverleibt, die gönnerhaft in echt bürgerlichem Mäzenatengeist einem Museum geliehen wurde, das nun von beiden, vom Kunstwerk und vom Mäzen, pflichttreu zu künden hat. In den Räumen der Institution, bewacht von eifrigen Dienern, ist es einem leisen und gehörig dankbaren Pub-

likum zugänglich, das es selbst in einer Schublade des Kopfes mit Etikett: »engagierter Pop«, ablegt. (Zitiert nach Heino R. Möller, Gegen den Kunstunterricht, Ravensburg 1971)

23. Sarah Schumann (geb. 1933, lebt in Berlin)
***Ramona*, 1980 (60 x 65 cm)**
Materialien: Schwarzweißfotografie, Metallfolie, Plaka, Gips, Japanpapier

Ein chaotisches, brodelndes, »wildes« Bild: bizarre Formen – Spitziges, Flammiges, Loderndes, Zerfetztes, Zerrissenes, Zerknautschtes. Eine gewaltige Bewegung von rechts nach links bis zur Bildmitte: ein Sturm scheint die fragmentierten Gegenstände in einer Woge fortzureißen. Trotzdem herrscht nicht Zufall, sondern eine deutliche Bildkomposition. Es gibt Bildkomplexe: die Trias einer roten, einer braungoldenen, einer schwarz-grau-weißen Zone. Die Diagonalbewegung setzt sie in Rotation – im Verein mit einer zweiten entgegengesetzten Diagonalbewegung im oberen Bildteil (rote »Schraffuren«). Dieser »Strudel« wird stabilisiert durch eine andere Trias: drei helle, relativ ruhige, vertikal betonte Formen,die ein Dreieck miteinander bilden – den Frauentorso am vorderen Bildrand, die beiden »Ausblicke« rechts und links zu seiten des Strudels. Durch ihre Zuordnung und die Bewegung der »Woge« entsteht eine räumliche Wirkung, wiewohl Raum im genauen Sinne nicht zustande kommt und die Raumillusion – im Gesamt wie en détail – immer wieder zurückfällt in Flächigkeit. Daher das »Unfeste«, Schwankende, Doppeldeutige, Inkommensurable der Collage, die Irritation, die sie auslöst – noch verstärkt durch die Einarbeitung der Folien mit ihrem Glitzern, Schimmern, ihren Spiegeleffekten.

Die weibliche Figur am vorderen Bildrand ist dadurch besonders hervorgehoben, daß sie, anders als alle anderen Bildgegenstände, ohne Schnitt ins Bild gebracht ist. Sie ist nackt, ihre Hüften umhüllt ein kostbar wirkendes Tuch. Sie wendet dem Betrachter den Rücken zu. Ihr hochgestecktes Haar ist zu sehen, nicht ihr Gesicht – die Kontur der Wange ist durch Übermalung verundeutlicht. Nicht ihre Individualität ist von Bedeutung – nur ihre Pose, ihre Attitüde: wie sie sich mit erhobenen Armen und Händen der Gewalt der hereinbrechenden Woge entgegenstemmt.

In der Woge werden zerknautschte Zeitungen, Abfall, Reste, Schutt, Undefinierbares herangeschwemmt. Es gibt eine »aggressive« Zone – die braungoldene. Sie erzeugt Verbrennungs- und Verletzungsängste (obere Partie, koloriertes Foto): ein Feuersaum droht das Haar der abwehrenden Frau anzugreifen, Scharfkantiges in die Schulter einzuschneiden. Glänzende Flächen sind auch Reste von »Schönem«, erinnern an luxuriöse Stoffe, an Schmuck und kontrastieren mit Rauheiten, Stumpfheiten, die Unlustgefühle – Berührungsangst im ursprünglichsten Wortsinn – erzeugen (untere und Randpartie, Gips, Plaka, Japanpapier, Fotomaterial).

Auf der anderen Seite eine eher »saugende«, grausilberne Zone, spiegelnd und merkwürdig opak (Folie) – sie erinnert an Schlamm, trübes Wasser. In ihrem Zentrum, feucht-glänzend, eine überdimensionierte Frauenhand, ausdrucksvoll aufgereckt: ein Hilfeschrei, die Hand einer Versinkenden. Die Hand ist repräsentativ für Menschen, Menschenschicksale. Oder ist es die Marmorhand einer Statue? Kulturschutt? – Das Motiv der Hand begegnet noch zwei weitere Male in der Schuttwoge (Fotoelemente), allerdings kaum zu erkennen: die eine in dem erdfarbenen porösen Feld am linken Bildrand neben der Zeitung – eine Hand, dürres Wurzelgeflecht auf vertrocknetem Boden (Wüstenboden), vielleicht eine Anspielung auf Elend und Tod in der Dritten Welt (Sahelzone)? Die andere Hand, ein »Pendant« in der grauen Zone – auf braunem Einsprengsel, wieder neben einer Zeitung –, scheint aus demselben Foto zu stammen. Die jeweilige Koppelung mit Zeitungsrelikten ist kaum zufällig – eine Anspielung auf Medien.

Besonders wenn man von diesen Anspielungen (Medien, Dritte Welt) ausgeht, ist es naheliegend, die Schuttwoge als Ausdruck gesamtgesellschaftlichen Elends anzusehen. Dies läßt sich bestätigen durch die Analyse der beiden »Ausblicke« am oberen Rand der Schuttwoge.

Durch »Löcher« – das Japanpapier der Collage ist buchstäblich aufgerissen (und links der Effekt des Aufgerissenseins durch eine scheinbar herabhängende weiße Fläche noch eigens verstärkt) – sieht man »nach draußen«: links in einen großen Raum von kalter Helligkeit hinter einem dichten Stahlnetz, rechts auf eine helle, schmutzige Barackenwand. Beide Szenerien sind nicht genau identifizierbar; sie erwecken Vorstellungen von Fabrik, Asyl, Knast, Verelendung, die konvergieren in Trostlosigkeit. Diese »Ausblicke« verweisen deutlich auf den Zusammenhang von Schuttwoge und trostloser gesellschaftlicher Realität.

Der Schriftzug »RAMONA« setzt dem Chaos der Schuttwoge ein anderes Chaos entgegen – programmatisch, ein »Menetekel«. Eine Leuchtschrift wie Blitze, bizarre schwarze Buchstaben explodieren, verbrennen in roten Lichtern, sprühen Feuer über die gesamte obere Bildfläche und scheinen im unteren Bildteil vor der Woge wider. Die Endbuchstaben N und A verschlingen sich zum Zeichen der Anarchie. RAMONA ist nicht der reale Name der dargestellten Person (sie heißt Ursula Lefkes), ist überhaupt kein individueller Name. Kraft der ihm innewohnenden Konnotationen (»feurig«, spanische Herkunft wie »Carmen«, dunkle unheilvolle Lautung, Anklang an Dämon wie Desdemona) drückt er die Essenz der Person in ihrem herkulischen Kampf aus: Wut, Haß, Entflammtheit, subjektives Chaos, Anarchie, Potenz der Subversion. *Monika Wildt-Dreidoppel*

24. Sarah Schumann, *Zeitverschiebungen unter der Sonnenhöhe*, 1978
dreiteilig: 111 x 165, 53 x 165, 72 x 174 cm
Materialien: Farbfotografie, Schwarzweißfotografie, Stoffe, Ölfarbe, Metallfolien, Bleistift, Japanpapier

Eine komplexe, kunstvoll komponierte Collage. Auffällig die Dreiteiligkeit, die sich nicht flächig, sondern räumlich entfaltet: drei Bilder/Bildebenen fügen sich rechtwinklig zu einer großen Stufe oder – das zentrale Motiv des Sitzens variierend – zu einem Sitz.

Die einzelnen Bilder für sich betrachtet sind charakterisiert durch die eigentümliche Doppeldeutigkeit zwischen Flächigkeit und (fiktiver) Räumlichkeit, wie schon in ***Ramona*** beobachtet wurde – hier wie dort verstärkt durch die Reflexionseffekte der verarbeiteten Folien. In ***Zeitverschiebungen*** ist die Doppeldeutigkeit gewissermaßen zur Vieldeutigkeit gesteigert: die Dreidimensionalität fügt Fläche und fiktivem Raum (Raumillusion) den realen Raum hinzu. Das mittlere Bild ist in Wahrheit kein Bild, sondern ein Spiegel – eine spiegelnde Folie, die nun ihrerseits in der räumlichen Zuordnung der Teile das obere Bild abspiegelt – also seinen illusionären Raum noch einmal illusionär verdoppelt. Ein verwirrendes Beziehungsspiel, ein Verwirrspiel zwischen Fläche und Raum, Illusion und Realität – eine irritierende Aufhebung alles Festen und Feststehenden, aller Verbindlichkeiten und Normen.

Im oberen Bild eine Frau – sitzend, von der Seite zu sehen, den Kopf hergewendet. Die Vokabel »sitzen« beschreibt ihre Haltung nur unvollkommen: es ist ein halbes Gelagertsein, eine Pose von fließender Lässigkeit, Entspannung, Anmut (ganz anders als »dezente«, durch gesellschaftliche Anstandsregeln verordnete Frauenhaltung). Das linke Bein ist angewinkelt; der Fuß, hochgezogen, ruht auf der Stuhlkante; gelöst liegt der linke Arm auf dem Knie, verläuft mit der entspannten Hand in einem sanften Bogen, Hand und Fuß scheinen einander zu antworten in der Linie. Nichts Verkrampftes, keine Geradheiten, Ecken, Kanten: eine wunderschöne Linie in Schwung und Gegenschwung. Diese Haltung drückt Wohlgefühl des Sich-selbst-Fühlens und -Berührens, des In-sich-selber-Ruhens aus.

Dazu das Kleid: Mit zarten floralen Mustern umfließt es den Körper, ohne ihn irgend zu hemmen. Die Haare: lose, offen, fallen natürlich. Der Fuß: nackt, ohne einengendes Schuhwerk, ausdrucksvoll

wie die Hand. Beides sensible Verästelungen des Körpers, feingliedrige Organe der Wahrnehmung. Die Hand – sie ist ja nicht nur Tastorgan, sondern auch Mittel ästhetischer Tätigkeit und von Tätigkeit überhaupt – hat einen besonderen Stellenwert (wie in ***Ramona***): Sie wird, von der Person abgelöst und in Aufsicht, links im Bild wiederholt und in einem kleinen Schaukasten – »Reliquiar« – ausgestellt.

Dazu: Kopf, Gesicht, Blick. Der Kopf ist zum Betrachter hingewendet. Die Augen schauen ihn an, offen, klar-kühl, aufmerksam und gleichzeitig sinnend; ein Blick, der Identität von Körper und Geist ausdrückt – »intelligible Schönheit«.

Der Umraum der Figur ist erfüllt mit luftigen Farbwolken, festeren Farbfeldern. Insgesamt legen sie die Vorstellung einer Landschaft nahe: Himmel und Wolken, Wasser und Schaum, Sand, Inseln, Gestein – sommerliche Strandlandschaft im Mittagslicht, von leichtem Wind belebt. »Landschaft« und Figur korrespondieren – sie befinden sich in völliger Übereinstimmung. Genauer: Es gibt keine Trennung.

Das helle Haar geht über in eine weiße Wolke aus Japanpapier. Ein Schleier, fast ein Nimbus, legt sich leicht um den Kopf. Wie Schmetterlingsflügel setzen die zarten Fältelungen und Knautschungen des Japanpapiers die Struktur des Haares fort. Um Gesicht und Oberkörper eine goldene Fläche – sie variiert das Inkarnat der Haut, das Goldorange der Stoffblümchen und verdichtet sich zu Formen, die an Pflanzliches, Muscheln, Organisches erinnern (im »Schleier« und an den Haarenden). Feine rote Linien in der goldenen Fläche wie Adern; die beiden roten Formen – intensiv vor dem Blau – wie zartes Inneres, hellrotes Blutgewebe.

Im linken unteren Bildteil breiten sich die Kleiderfarben aus: in einer Fülle von Schattierungen zwischen Violett, Rosa, Lila, Blauviolett, Blau. Die wolkigen Formen verfestigen sich; die fließende, leicht flackernde Bewegung des Kleides (Oberschenkellinie!) setzt sich in kristalline, porzellanene Formationen, in zartes und glattes Gestein um. Zum anderen Bildrand hin gibt es auch Kanten, Grate, Rauheiten, poröses Gestein. – Das Kleid selbst löst sich auf – am unteren Rand verschwinden die Blumen, bleibt nur Violett neben dem violetten Stein. Rund um das angewinkelte Bein verlieren sich die Konturen in Fiedriges, Fedriges, flaumzarte Wurzeln. An der Rückseite des Kleides verwandelt sich das florale Muster in eine wirkliche Blumenranke.

All die luftigen, wolkenhaften Gebilde, die zarten Versteinerungen existieren gar nicht unabhängig von der Figur – sie scheinen ihr zu entfließen und sich zur Landschaft zu verdichten. Oder: die Figur sich aus der Landschaft zu entfalten. Es gibt keine Grenzen, nur Übergänge, Metamorphosen. Außen ist Innen, und Innen ist Außen. Die winddurchströmte Landschaft im transparenten Mittagslicht, im Zenit der Sonne, der Stille und Erfüllung der Pansstunde *ist* die Einheit der sich selbst besitzenden Person und umgekehrt.

Die untere Collage ist Variation und Ergänzung.

Im Blickpunkt: die nackten Füße als pars pro toto – als sensible, lebendige Geschwister der Hand vertreten sie die ganze Person. Sie zeigen die Sitzende in einem anderen Aspekt. Sie hat ihre Haltung verändert – die Beine übereinandergeschlagen, die jetzt halb von vorn zu sehen sind. Es ist – wie der Titel ***Zeitverschiebungen*** sagt – ein anderer Moment.

Die Flächengliederung ist labiler geworden: An die Stelle der die Waagerechte und Senkrechte betonenden »Textur« des oberen Bildes (die dem Schweben der Formen eine Einheit vermittelt) ist ein System einander kreuzender Diagonalen getreten. Ein Schwanken ist ins Bild gekommen. Verändert haben sich die Farben: Die lichten – goldenen und orangefarbenen – Tönungen sind verschwunden, haben nur ins Bräunliche vertiefte Spuren gelassen. Die Tönungen des unteren Bildteils – Violett, Blau, Rosa – haben sich im ganzen Bild ausgebreitet, z. T. verdunkelt ins Bräunliche und Schwärzliche.

Verschwunden ist die Vorstellung von Mittag und Mittagssonne. Man denkt an späten Nachmittag, in den Schatten kündigen sich Abend und Sonnenuntergang an. Kristalline, gesteinshafte Strukturen überziehen das ganze Bild. Es gibt scharfe Kanten, Bruchstellen, Splitter, an denen man sich verletzen kann; Rauhes wie Lava, Fleckenhaftes, Verlaufenes, opake undefinierbare Dunkelheiten, Höhlen. Dazu knittrige Silberfolie – gleißend, flittrig, irritierend.

Die Landschaft im unteren Bild ist immer noch »schön«; aber es ist etwas Zwielichtiges da: etwas Unheimliches, eine latente Drohung, ein Hauch von Morbidität und Vergänglichkeit.

In diesem Kontext müssen zwei zentrale Motive der Collage wahrgenommen werden: das dicke alte Buch und das Architekturfoto. Das Foto zeigt einen klotzigen Bau – Portikus oder Palast – mit seltsamem Giebelaufsatz. Funktion und Stil sind nicht auszumachen; aber sicher ist es eine Herrschaftsarchitektur. Dem Foto benachbart: der dickleibige Foliant. Er ist mit vielen unregelmäßigen Zetteln und Papieren gespickt. Sie verweisen auf die intensive Auseinandersetzung der dargestellten Person*) mit seinem Inhalt – und damit, wofür das Buch selber steht. Architektur und Buch spielen nämlich auf europäische Zivilisation – Kultur, Geschichte, Gesellschaft – an. Sie sind selber »Kulturschutt«, »Kulturruinen« und denunzieren die europäische Zivilisation in ihrer Verkehrtheit, Negativität und Vergeblichkeit.

In ***Zeitverschiebungen*** ist die Negativität der europäischen Zivilisation gebannt, domestiziert. Es gibt nicht den herkulischen Kampf der ***Ramona***. Das Buch ist verschlossen – die Füße ruhen friedlich auf ihm (eine »Maria, die der Schlange den Kopf zertritt«, aber eine ganz andere!). Die Einheit der Person ist fraglos, unangefochten – triumphiert.

Wie »real« diese schöne Einheit ist (im biographischen Sinn), darüber gibt das Bild keine Auskunft. Sicher gibt es sie nur vorübergehend: als glücklichen Augenblick. Aber in diesem Augenblick ist die Dargestellte Figur für die Erfüllung menschlicher Möglichkeiten: »Göttin« – Mythos vom Menschen. Dauerhaft ist sie es im Bild.

Wenn eingangs das »Sitzartige« der dreidimensionalen Komposition hervorgehoben wurde, so offenbart es in diesem Zusammenhang einen eigenen Sinn. Schumanns Collage ist »Sitz« der Göttin als »Altar«.

Monika Wildt-Dreidoppel

---

*) Dargestellt ist Silvia Bovenschen, wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Deutsche Sprache und Literatur an der Johann Wolfgang Goethe-Universität in Frankfurt.

Hinweise zur ästhetischen Praxis

Materialien und Werkzeuge, die für die ästhetische Praxis des Collagekurses gebraucht werden:
- Zeichenblock DIN A2
- Federmesser
- Kleber (am geeignetsten ist »Fixogum«)
- Deckfarben, Deckweiß, Borstenpinsel
- Pappen und Kartons.

Alle übrigen Materialien werden im Zusammenhang der einzelnen Aufgaben genannt.

Kubistische Stilleben – selbstgemacht

Nach der Analyse der drei kubistischen Collagen – und evtl. weiterer Beispiele – sollen die Schüler angeregt werden, ebenfalls kubistische Stilleben zu produzieren. Auf diese imitierende Weise erschließt sich ihnen das intellektuelle, ästhetisch raffinierte Spiel mit Raum und Fläche, Fragmentierung, Montage und Malerei am besten. Interessanterweise haben sich die Kölner Schüler von 1983 mit dieser Aufgabe ausgesprochen gern auseinandergesetzt – was darin begründet sein könnte, daß bestimmte aktuelle Designwahrnehmungen oder aktuelle ästhetische Codes (New Wave, italienisches Design) Affinität zum Kubismus und seinen konstruktivistischen Nachfolgeerscheinungen in den 20er und 30er Jahren haben.

Als Stillebenthemen für die Schüler haben sich bewährt:
1. Mein Frühstücksstilleben
2. Das Frühmorgenstilleben mit Spiegel und Waschbecken
3. Das Spätabendstilleben mit Rotwein.

Diese Themen legen bestimmte Gegenstandsbereiche und auch bestimmte Farbigkeiten nahe.

Wenn auch die landläufige Meinung, die kubistischen Montagen beruhten auf der Darstellung von Gegenständen »aus verschiedenen Perspektiven«, ziemlich irreführend ist (da die Kubisten nicht etwa Teile, aus verschiedenen Ansichten gezeichnet, vorfertigten, sondern in der Totalität eines sich allseitig entwickelnden Arbeitsprozesses ihre Bilder realisierten), so empfiehlt es sich bei der Schülerarbeit dennoch, mit der Vorfertigung einzelner Teile zu beginnen.

Vorgehensweise:
1. Die Schüler werden aufgefordert, sich die Gegenstände ihres jeweiligen Stillebens mitzubringen. Gleichzeitig sollen sie farbige Papiere, Pappen, Kartons, Tapeten, Verpackungen von Produkten, die zu ihren Stilleben passen (Pappdosen für Milch, Butterpapier usw.) sammeln und mitbringen.
2. Sie sollen dann einzelne Gegenstände nach der Anschauung abzeichnen und abmalen – möglichst plastisch, und das auch aus verschiedenen Perspektiven.
3. Auf Tapeten, Zeitungs- und Packpapier sollen sie dann diese Gegenstände auch aus der Erinnerung/nach der Vorstellung zeichnen und malen.
4. Anschließend sollen (können) alle Zeichnungen und Malereien zu »Material« gemacht werden – wie die anderen (gesammelten) Materialien. Sie können rigoros zerschnitten und neu miteinander kombiniert werden, so daß beispielsweise aus verschiedenen Teilen von Flaschenzeichnungen eine Art Superflasche entsteht.

5. Diese Kombinationen/Destruktionen sollen mit den Tapeten, Verpackungen, Packpapieren, Farbpapieren erneut kombiniert werden, wobei besonders auf orthogonale Verankerungen der Elemente geachtet werden sollte.
6. Die entstandenen Bilder sollen weiterverarbeitet werden durch Überzeichnen, Übermalen, Überkleben.

   Respektiert werden müssen dabei einige kubistische Prinzipien:
   - orthogonale Verklammerung/Netzstruktur
   - Durchdringung, Transparenz
   - beschränkte Farbigkeit
   - ambivalente Licht- und Schattengebung
   - die kubistische Kante der Reliefperspektive.

Der Arbeitsprozeß ist komplex, soll komplex sein – er darf sich daher über mehrere Doppelstunden erstrecken.

Lösungen, die nicht gefallen, können wieder radikal zerschnitten und zum Ausgangspunkt für neue Lösungen werden.Experimentalcharakter und Mischtechnik machen die Arbeit sehr interessant. Im Ausprobieren wird ein Bewußtsein von Einfachheit und Raffinement der kubistischen Stilleben gewonnen.

Kollegen, die mit derartig komplexen Bildaufgaben ihre Schwierigkeiten haben, brauchen sich nicht zu ängstigen: Bei ausreichend langer Bearbeitungszeit, reichlichem Material und radikalen Eingriffen in Zu-schnell-Fertiges ergeben sich immer sehr interessante ***tableaux-objets***. – Die im Dia wiedergegebenen Schülerarbeiten sind relativ »einfach«: sie lassen sich besser als Demonstrationsobjekte nutzen.

Kubistische Stilleben – nachgemacht

Natürlich kann man auch ein kubistisches Stilleben von Picasso, Braque, Gris nachgestalten oder auch verändern lassen. Der Sinn solcher Arbeit liegt in den »Such- und Probebewegungen«. (Siehe dazu: Peter Schubert, Bilder zu Bildern, Anmerkungen zur Umgestaltung von historischem Bildmaterial in Prozessen ästhetischer Praxis und deren pädagogischer Relevanz, in K + H, Heft 83, Februar 1984)

Eine interessante Variante ist die Aufgabe, die reliefartige Struktur eines kubistischen Bildes mittels Pappen zu einem großen tatsächlichen Relief umzugestalten.

Die Schüler erhalten eine schwarzweiße oder auch farbige kleine (postkartengroße) Abbildung eines geeigneten Gemäldes (z. B. Picasso oder Braque) und den Auftrag, die Vorlage auf DIN A3 oder 2 zu vergrößern und als Papprelief zu gestalten. Die Pappen, zu Formen geschnitten, können aufeinandergeschichtet und mit Stegen aus schmalen Pappstreifen unterbaut werden. Anschließend kann das Ganze kubistisch bemalt werden, so daß das reliefplastische Hervortreten unterstützt wird (z. B. durch malerisches Bearbeiten der realistischen Schatten des Reliefs). – In diesem Zusammenhang kann man den Schülern auch die Gitarren-Reliefs von Picasso zeigen.

Für eine derartige Aufgabe ist zusätzlich folgendes Material und Werkzeug nötig:
- Uhu Extra (Bastelkleber)
- großes Lineal
- Bleistift/Kohle/Teppichmesser
- diverse Pappensorten, Wellpappe, graue und braune Kartons
- evtl. Bindfäden (z. B. für Gitarrensaiten).

Collagen mit Zeitungspapier

Nach der Analyse der Carrà-Collage ist folgende Hausaufgabe möglich: Die Schüler sollen eine Woche lang die Headlines all der Zeitungsnachrichten, die ihnen aus individuellen und objektiven Gründen interessant erscheinen, ausschneiden, sammeln und nach einer Woche zu einer bewegten dynamischen Collage montieren; anschließend à la Carrà mit Farbe und Schrift hineinarbeiten. Thema: »Die Informationsrotation in meinem Kopf in der Woche vom . . . bis zum . . .«

Text-Collage

Tristan Tzaras Text von 1917 erläutert genau, was gebraucht wird und getan werden muß,

»Um ein dadaistisches Gedicht zu machen
Nehmt eine Zeitung.
Nehmt Scheren.
Wählt in dieser Zeitung einen Artikel von der Länge aus, die
Ihr Eurem Gedicht zu geben beabsichtigt.
Schneidet den Artikel aus.
Schneidet dann sorgfältig jedes Wort dieses Artikel aus und
gebt sie in eine Tüte.
Schüttelt leicht.
Nehmt dann einen Schnipsel nach dem anderen heraus.
Schreibt gewissenhaft ab
in der Reihenfolge, in der sie aus der Tüte gekommen sind.
Das Gedicht wird Euch ähneln.
Und damit seid Ihr ein unendlich origineller Schriftsteller mit
einer charmanten, wenn auch von Leuten unverstandenen
Sensibilität.«
(Aus: 113 DADA-Gedichte, hrsg. v. Karl Riha)

Collage mit autobiographischem Papiermaterial

Material: alte Ausweise – Straßenbahn- und Busausweise –, Rechnungen, Quittungen, Eintrittskarten, Kritzelzeichnungen aus alten Schulheften, Texte aus Grundschulheften, Seiten aus alten Schulbüchern, Fotos der Familie, von Freunden, alte Schallplattenhüllen ehemaliger Lieblingsplatten usw. – eben persönliches Papiermaterial. Als Lehrer kann man noch brandneue Zeugnisformulare zur Verfügung stellen. (Ich habe noch mit einer Polaroidkamera während des Arbeitens von Schülern und Arbeiten Fotos gemacht und zur Verfügung gestellt.)

Thema: Des Lebens Abfall aus den Schubladen des Vergessens ans Licht geholt und in Form gebracht.

Zugriffsweise: Das Material sollte nicht sofort fest aufgeklebt, sondern probeweise ausgelegt und komponiert werden. Zu beachtende Aspekte:

- das Material nicht wild kreuz und quer kleben, ein Strukturprinzip suchen, z. B. Orientierung an der Rechteckform des Papiers, orthogonale oder diagonale Verklammerung
- Kontraste ausnutzen: z. B. geschnittene und gerissene Papierkanten, bedruckte und »leere« Papiere

- farbige Papiere nach Farbverwandtschaften/Farbkontrasten anordnen
- Akzente setzen.

Die fertigen Arbeiten sollten mit Passepartouts versehen werden.

Fotokopie-Collagen

Der Vorzug des Collagierens mit Fotokopien liegt darin, daß die Fotokopie die divergierendsten Materialien homogenisiert und miteinander verknüpfbar macht.

Die Aufgabenstellung soll allgemein gehalten werden. Aufgabe ist die Herstellung einer subjektzentrierten Collage: individuelle Erinnerungen, Eindrücke, Erlebnisse, Erfahrungen – besonders aus der Kindheit – sowie aktuelle psychische Befindlichkeiten sollen mit geeigneten Materialien ausgedrückt werden. Die Herstellung »objektiver« zeitgeschichtlicher Bezüge ist dabei durchaus sinnvoll und wünschenswert; sie müssen jedoch in einen subjektiven Zusammenhang gebracht sein.

1. Materialsuche. Die Schüler suchen und fotokopieren Abbildungen in Märchen-, Sagenbüchern, Comics, Illustrierten, die sie als Kinder – oder später – tief beeindruckt haben. Auch der Lehrer muß sammeln (Fotografien und Bilder von realen Räumlichkeiten und Räumen: Zimmern, Straßen, Natur-, Stadt-, Industrielandschaften, kosmischen Räumen usw.), damit er für alle Schüler Ergänzungsmaterialien zur Verfügung stellen kann.
2. Besprechung der Max-Ernst-Collagen
3. Ausschneiden und assoziatives Kombinieren; Einbinden in Räume; Suche poetischer Titel
4. Die Schüler sollen miteinander ihre Collagen zu »lesen« versuchen, die Assoziationsketten nachvollziehen. Wegen der stark subjektiven Färbung der Collagen kann dieses Gespräch mitunter schwierig werden.

Ein interessantes Materialienbuch ist:
PA-Schnippelbuch Nr. 1. Aktuelles, abendländisches schwarz-weißes Bilderarchiv. Bilderarchiv der visuellen Wirklichkeit zum grafischen, künstlerischen und pädagogischen Gebrauch, hrsg. v. d. Pädagogischen Aktion e.V., Nürnberg 1981.

Auf mehr als 500 Seiten finden sich, geordnet nach Motiven wie Männer, Frauen, Tiere, Apparate, Sport, Autos usw., Tausende von Abbildungen zum Ausschneiden. Bezug: Michael Popp, Nunnenbeckstraße 30, 8500 Nürnberg.

Aufklärungscollage à la Staeck

Material: Bildersammlung zu Personen, Gegenständen, Symbolen des jeweils gerade aktuellen politischen Skandals in der Bundeshauptstadt oder anderswo. (Augenblicklich brauchte man dazu: Bilder von Soldaten, Generälen, Waffen, dunklen Räumen, Straßen, Toiletten, Kneipen, Penissen, von Bundestag, Bundesverteidigungsminister und Bundeskanzler – »Affaire Wörner/Kießling«.)

Die Collage soll als Entwurf für ein Poster aufgefaßt und im Format DIN A 5 hergestellt werden. Schriften (für den Aufklärungswitz) können mit Letraset oder Zeitungsschrift hergestellt werden. Arbeitsmaxime: intensivste Wirkung mit sparsamsten Mitteln erreichen.

Wünschenswert wäre es, gelungene Collagen zu vervielfältigen, zu verteilen, zu veröffentlichen – Stellung zu beziehen und die Folgeprozesse durchzustehen.

Collage als rhythmisierter Bilderstrom

Aufgabe: Die Fotofluten der Illustrierten sollten orthogonal zerschnitten und in einem rhythmischen Band verarbeitet werden. Format: ein 15 cm breiter Streifen von DIN-A 2-Format.
Rhythmisierung ergibt sich durch:

- Wiederholung (von Motiven, Gegenständen, Farbigkeiten)
- breitere und schmälere Senkrechtstreifung
- den Wechsel von nah – fern, technisch – organisch, Fülle – Leere, Kompliziertheit – Einfachheit usw.

Derartige Collagen lassen sich gut als Vorbilder für lange, niedrige Wandbilder verwenden.

Fahnen-Collagen

Collage als individuelle Reaktion auf das Staatssymbol Fahne. Ein DIN-A 2-Senkrecht-Format wird mit den Farben der bundesrepublikanischen Trikolore – Schwarz, Rot, Gold – in Streifen grundiert. In drei Farbzonen soll hineincollagiert werden, was zu den Farben assoziiert wird. Zur besseren Integration sollen die schwarzweißen Bildteile der entstehenden Collage gemäß dem zugrundeliegenden Farbstreifen mit terpentinlöslichen Wachsmalstiften bemalt und die Wachsüberzeichnung malerisch mit Terpentin in die Collage integriert werden.
Selbstverständlich lassen sich nicht alle vorgeschlagenen Arbeiten während eines Kurshalbjahres realisieren.
